กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

The Strategies use in the fingering systems for playing Thai fiddle in Thai Contemporary Band

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย : กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย.

งานสร้างสรรค์เรื่องกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์ คือ 1. ศึกษารูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย 2. ทำการรวบรวม พัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียงจากกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ให้เป็นรูปธรรมและให้เกิดศักยภาพสูงสุด โดยดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยวิธีการเก็บข้อมูลเอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์ทางออนไลน์ และภาคสนามจากอาสาสมัครซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านซอไทยที่มีประสบการณ์ทางการบรรเลงซอไทยร่วมกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรง

ระบบนิ้วเป็นกลวิธีสำคัญในการบังคับสายซอให้เกิดรูปแบบ ระยะนิ้วที่สร้างระดับเสียง รูปแบบเสียงซอ เพื่อบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการใช้ทักษะ และความสามารถการใช้งานบรรเลงซอในปัจจุบันที่ส่วนมากยังพบปัญหาการกำหนดการบังคับเสียงซอให้มีระเบียบเป็นมาตรฐาน ซอสิบคัน การกำหนดวิธีการบังคับระดับเสียงซอแต่ละรูปแบบยังไม่เป็นไปในมาตรฐานเดียวกัน ระบบนิ้วยังคงใช้การฟังด้วยความรู้สึกจากผู้บรรเลงซึ่งเป็นผู้กำหนดที่ยังไม่คำนึงรายละเอียดของเสียงจากระยะนิ้วเพื่อใช้บังคับเสียงให้เกิดความเหมาะสมกับดนตรีร่วมสมัยที่จะนำไปใช้

ระบบนิ้วที่ใช้เสียงในรูปแบบต่างๆนั้น ซอด้วงมีลักษณะโทนเสียงแหลมใสสามารถฟังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใส่เทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) หากเป็นซออู้ การบังคับเสียงเมื่อลากคันชักช้าๆยาวๆจะไม่มีความนิ่งอย่างซอด้วง และเมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) มาใช้กับซออู้ซึ่งเป็นการใช้นิ้วขย่มสายให้ตึงมากน้อยสลับกันแต่ยังทำให้เสียงไม่นิ่ง จึงใช้การพรมแทน ลูกเล่นบางอย่างเป็นเฉพาะของซออู้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยม ถือว่าบริบทเครื่องดนตรีแตกต่างกัน ส่วนซอสามสายมีข้อจำกัดทางกายภาพ ระบบนิ้วไทยที่เป็นการพรมเอื้อนซึ่งจะยังคงมี หากใช้เทคนิคการสั่นเสียง (Vibrato) จะไม่นิยม

เสียงทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) ซออู้ และซอด้วง อยู่ที่นิ้วกลาง ส่วนนิ้วชี้จะเป็นนิ้วที่ชิดประกบกัน ถ้าเอานิ้วชี้กับนิ้วกลางสลับกันก็จะเป็นพรมปิด แต่ถ้าไม่ใช้นิ้วชี้เลย ใช้แต่นิ้วกลางอย่างเดียวแล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ด้วยนิ้วกลาง จะกลายเป็นอีกเทคนิคหนึ่ง หากเอานิ้วชี้ออกแล้วเลือกที่จะพรมสายโดยใช้นิ้วกลางเพียงอย่างเดียวก็สามารถทำได้ การลงน้ำหนักไวเบรโต้ (Vibrato) ขึ้นอยู่ที่ตำแหน่งเสียงในแต่ละนิ้ว แต่ละนิ้วมีระยะความห่าง มีความสั้นยาวที่ไม่เท่ากัน หากใช้โน้ตที่เป็นนิ้วนางกับนิ้วก้อย จะต้องลงน้ำหนักด้านข้างมากกว่า ในขณะที่นิ้วชี้ นิ้วกลางนี้ เป็นนิ้วที่มีความยาวและมีความใกล้กับสายมากกว่า แปลว่าการขย่มสายขึ้นอยู่กับความถนัดแต่ละบุคคล อาจเลือกใช้นิ้วเต็มได้ แต่ปรับน้ำหนักของตัวเองเพื่อให้พอดีกับสาย เพราะกายภาพแต่ละนิ้วมือยาวไม่เท่ากัน อีกทั้งระยะห่างของสายไม่เท่ากัน

พรมปิด พรมเปิด คือเสียง ที สลับกับเสียง โด เสียงจะคล้ายกับการพรมในขลุ่ย หากสีเสียง ซอล สูงในซอด้วงแล้วหากนิ้วก้อยแข็งแรงพอที่จะพรม ซอล สลับกับเสียง ลา ย่อมได้

สำหรับซอไทยนั้น ถ้าโน้ตเสียงโดของซอไทยเสียงนั้นเท่ากับหรือเป็นคีย์ A หรือ Ab จะเหมาะสมที่สุด กล่าวคือการลดให้ตามปกติของนิ้วเสียงโดในซอนั้นปรับต่ำกว่า โด หรือ C ปกติของสากล ซึ่งเสียงจะลดต่ำลง 1 เสียงครึ่งเท่ากับ A หรือ 2 เสียงเท่ากับ Ab ซึ่งจะให้เสียงที่ไพเราะที่สุดของซอออกมา

Thai Contemporary Band

Keywords : The Strategies use in the fingering systems for playing Thai fiddle in Thai Contemporary Band

Veerawat Senchantichai

This creative research of the strategies use in the fingering systems for playing Thai fiddle in Thai Contemporary Band is aimed at 1. To study the pattern structure of the mechanism of the fingering system in Thai fiddle in Thai contemporary band 2. To gather and develop the knowledge of skills and music scale theory from the uses of fingering in Thai fiddle in Thai contemporary band to be concreated and high proficiency. The current study employs qualitative methods by utilizing documentation, online interviews, on-site interviews from the experienced experts in the field of Thai fiddle who play Thai fiddle in Thai contemporary band.

Fingering is an important mechanism in controlling fiddle's strings to patterns. The right note is produced if the fiddle is tuned and pressed in the right position. To play various intonations or accents in songs, the skills and ability to perform fiddle are still problems because there are no standards for scaling to control the way to play the fiddle. There are no standards in playing fiddles, so playing 10 will not be the same scales that meet the standard scale. Fingering in Thai fiddle requires musicians to listen by their senses to determine without considering the position of the finger on strings to get the right sounds to play with Thai contemporary band.

The sound of Thai fiddle system B flat in Saw-U and Saw Duang is created by using the middle finger. To created Prom-Pit, the sound can be created by pressing the index finger on the string while vibrating the middle finger. To create Vibrato, all fingers can be used by that finger alone with vibrating that finger depend on the distance between sounds and length of fingers.

Phrom-Pit and Prom-Perd are sounds of switching between B and C in the Thai fiddle sounds system. It likes Trill in Thai flute. In playing high note for Saw-Duang (Soprano fiddle), if the musician has a strong little finger, it is possible that high G and A can be created.

Phrom-Pit and Prom-Perd are sounds of switching between B and C in the Thai fiddle sounds system. It likes Trill in Thai flute. In playing high note for Saw-Duang (Soprano fiddle), if the musician has a strong little finger, it is possible that high G and A can be created.

For Thai fiddle, C in Thai fiddle sounds system is A or Ab in standard scaling. It means that the Thai fiddle sounds system is lower than the standard scale system for 1.5 notes or 2 notes which makes Thai fiddle can harmonize with Thai contemporary band melodiously.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เพราะได้รับความอนุเคราะห์จากอาสาสมัครผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยที่มีประสบการณ์ และผลงานอันเป็นที่ยอมรับทางวงการดนตรีไทยร่วมสมัยโดยประจักษ์ทั้ง 3 ท่าน ซึ่งได้กรุณาสละเวลาอันมีค่าให้คำแนะนำ และสนับสนุนข้อมูลความรู้อันเป็นประโยชน์ยิ่งแก่ข้าพเจ้าเป็นอย่างดี

กราบขอบพระคุณอาสาสมัครผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทย ที่กรุณาให้ความรู้แก่ข้าพเจ้าเพื่อเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีไทยให้พัฒนา ต่อยอดองค์ความรู้ และสามารถนำสู่สังคมไทยให้เกิดคุณค่า สร้างความมั่นคงทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ และเสริมสร้างแรงจูงใจสู่คนรุ่นใหม่ให้เกิดความสนใจ ใส่ใจที่จะเข้ามาร่วมให้ความสนใจ ช่วยอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ดนตรีของชาติให้ดำรงคงอยู่ ควบคู่วิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ในสังคมได้อย่างเท่าทันยุคที่มีความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีอย่างรวดเร็วและไม่หยุดนิ่ง อีกทั้งสามารถนำความรู้จากการสร้างสรรค์งานในศิลปวัฒนธรรมไทยมาบูรณาการองค์ความรู้ สร้างสรรค์คุณประโยชน์ จรรโลงใจ ให้ดนตรีไทยยังคงมีบทบาทเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนต่อไปได้

กราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผู้สนับสนุนทุนที่ให้โอกาสและผลักดันข้าพเจ้าในการพัฒนา และต่อยอดองค์ความรู้ เพื่อมาใช้ประโยชน์ในการปฏิบัติหน้าที่อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ตัวข้าพเจ้า นักเรียน นักศึกษา ครู อาจารย์ ผู้ที่สนใจ เพื่อนร่วมงานภายในองค์กรการจัดการทางศิลปวัฒนธรรม สถาบันการศึกษา หน่วยงานภาครัฐ เอกชน และประเทศชาติ

กราบขอบพระคุณผู้บริหาร ครู อาจารย์ เจ้าหน้าที่ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกองค์กร ทุกๆท่านที่ได้ให้คำแนะนำช่วยเหลือ ดำเนินการประสานงานต่างๆจนกระทั่งงานวิจัยสร้างสรรค์นี้สำเร็จ สมบูรณ์ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ แนะนำและสนับสนุนการทำวิจัยครั้งนี้ให้สำเร็จ สมบูรณ์ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ได้ให้คำแนะนำ ช่วยเหลือและประสานงานต่างๆจนกระทั่งงานวิจัยสร้างสรรค์นี้สำเร็จ สมบูรณ์ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ที่ได้กรุณาตรวจพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ ทำให้งานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้เป็นไปด้วยความเหมาะสมและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณมารดา บิดา ญาติทุกๆท่านที่คอยสนับสนุนให้ความช่วยเหลือ และให้กำลังใจจนการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์นี้สำเร็จ สมบูรณ์ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณเพื่อน พี่ และน้อง ทุกๆท่านที่คอยสนับสนุนให้ความช่วยเหลือ และให้กำลังใจจนการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์นี้สำเร็จ สมบูรณ์ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ....จ

กิตติกรรมประกาศ....ฉ

สารบัญ....ช

บทที่ 1 บทนำ....1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ....1

1.2 คำถามในการวิจัย....3

1.3 วัตถุประสงค์....3

1.4 นิยามศัพท์....3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ....4

1.6 การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง....4

1.7 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย....6

1.8 ระเบียบวิธีวิจัย....6

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม....10

2.1 แนวทางของงานสร้างสรรค์....11

2.2 ความหมายของระบบเสียง....12

2.3 บทบาทหน้าที่และความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย....16

2.4 กลวิธีการใช้ระบบนิ้วในซอไทย....19

บทที่ 3 วิธีการดำเนินวิจัย......25

3.1 นำเสนอโครงการวิจัยสร้างสรรค์......25

3.2 การจัดเตรียมข้อมูล......25

3.3 การจัดเตรียมอุปกรณ์......26

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล......26

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล......26

3.6 การสังเคราะห์ข้อมูล......27

3.7 การนำเสนอข้อมูล......27

บทที่ 4 วิเคราะห์กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย......28

4.1 รูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย......28

4.2 การพัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียงจากกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เป็นรูปธรรมและให้เกิดศักยภาพสูงสุด......37

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ......45

5.1 ความเป็นมาและพัฒนาการกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทย......45

5.2 ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยในแต่ละชนิด......45

5.3 การใช้ทฤษฎีเสียงเพื่อการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีร่วมสมัย......46

5.4 แนวคิดการพัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียง......50

5.5 ปัญหา อุปสรรค และแนวทางในการพัฒนา......50

บรรณานุกรม......53

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีร่วมสมัยเกิดจากแนวความคิดผสมผสานระหว่างคนรุ่นเก่ากับคนรุ่นใหม่เพื่อต้องการอนุรักษ์ สืบสานดนตรีไทย โดยการนำดนตรีไทยกับดนตรีสากลผสมกันจึงเกิดดนตรีแนวใหม่ขึ้นเรียกกันว่า “ดนตรีร่วมสมัย” การบรรเลงดนตรีผสมระหว่างดนตรีไทยกับวงดนตรีสากล (ตะวันตก) นั้นจะต้องมีความพร้อมและความสมบูรณ์ด้วยกันทั้งสองฝ่ายทุกประการ (จันทิมา นิลทองคำ: 2540)

ช่วงปี พ.ศ.2522 ลักษณะวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีการจัดรูปแบบการผสมวงดนตรีไทยร่วมสมัย คือวงฟองน้ำ รูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแบ่งเป็น 1) ลักษณะวงดนตรีมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล (ตะวันตก) เริ่มมีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทย 2) เทคนิคและวิธีการบรรเลงมีทั้งยึดรูปแบบดั้งเดิม และรูปแบบสมัยใหม่ และเริ่มมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เขามาใช้ ร่วมกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ คอมพิวเตอร์ 3) บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นเพลงไทยแท้แบบดั้งเดิม และบทเพลงที่ได้ดัดแปลงวิธีการบรรเลงโดยเปลี่ยนคีย์โน้ต ส่วนทำนองยังคงรักษาไว้ครบตามแบบไทยเดิม 4) นักดนตรีประกอบด้วยนักดนตรีไทยต้องมีความรู้ความชำนาญทางด้านดนตรีไทยและนักดนตรีสากล (ตะวันตก) ที่มีความรู้ความชำนาญและมีความรักและสนใจเกี่ยวกับดนตรีไทย 5) โอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงตามงานต่าง ๆ รูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต การเผยแพรใน รูปแบบของแผ่นเสียง แผ่นซีดีและเทปโทรทัศน์เป็นต้น ซึ่งส่วนที่กล่าวมาข้างต้นมีการบริหาร จัดการรูป แบบของบทเพลง การคัดสรรคน การผลิตผลงาน (จันทิมา นิลทองคำ: 2540)

การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในศตวรรษที่ 21 ปรากฏอยู่ในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจการเมือง เทคโนโลยี การดำเนินชีวิตประจำวัน ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมถึงเรื่องของศิลปวัฒนธรรมด้วย ดนตรีไทยที่สืบทอดมรดกบรรพบุรุษและรับใช้สังคมไทยมาแต่ครั้งโบราณก็ถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ทั้งรูปแบบและเนื้อหาบทบาท (อานันท์ นาคคง: 2560)

เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้หางม้าหลายๆเส้นรวมกันผูกไว้กับคันชัก แล้วจึงสีบนสายของเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ คนไทยส่วนใหญ่จะรู้จักว่าคือ “ซอ” โดยก่อนใช้คันชักสีนั้นต้องถูยางสนตลอดแนวที่ใช้หางม้าสีไปบนสายของซอ พร้อมด้วยการใช้ปลายนิ้วกดบังคับสายให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ตามความรู้สึกของผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสในบทเพลงตามแต่ฝีมือของผู้บรรเลงซอ และกลวิธีการบังคับระดับเสียงในซอก็จะมีความแตกต่างทั้งการใช้น้ำหนัก ช่วงความห่างของระหว่างนิ้วมือที่กดตามแต่ละบทเพลงซึ่งมีการใช้บันไดเสียงสำเนียงที่แตกต่างกันออกไปตามชนิดของซอ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสายมีบทบาทสำคัญในดนตรีไทยทั้งรูปแบบวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และวงมโหรี

ระบบนิ้วที่เป็นกลวิธีสำคัญในการบังคับสายซอให้เกิดรูปแบบ ระยะนิ้วที่สร้างระดับเสียงรูปแบบเสียงในซอ เพื่อบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการใช้ทักษะที่บ่งบอกถึงความรู้ความเข้าใจ และความสามารถในการใช้งานบรรเลงซอในยุคปัจจุบันที่ส่วนมากยังพบปัญหาเรื่องของการกำหนดกลวิธีการบังคับระดับเสียงซอให้มีระบบระเบียบเป็นมาตรฐานเดียวกันซอสิบคัน การกำหนดวิธีการบังคับระดับเสียงซอในแต่ละรูปแบบยังมีทิศทางการบรรเลงที่ไม่เป็นไปในมาตรฐานเดียวกัน ทักษะโดยทั่วไปยังคงยึดตามความถนัดและความเข้าใจเฉพาะแต่ละบุคคลที่ได้ฝึกฝนมาส่วนใหญ่การบรรเลงยังไม่มีรูปแบบการใช้ที่สมควรแก่การใช้ระบบนิ้วมาตรฐานให้เข้ากับยุคสมัย จึงจำเป็นต้องกำหนดให้ทักษะการใช้ระบบระเบียบวิธีการใช้นิ้วบรรเลงซอให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้เกิดความงามทางโสตศิลป์ที่ประยุกต์เข้ากันได้และเป็นที่ยอมรับในสังคมปัจจุบัน

ในปัจจุบันมาตรฐานรูปแบบทักษะการบรรเลงซอไทยยังแตกแขนงออกไปเป็นสายสำนักต่าง ๆ ซึ่งมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป แต่ระบบการใช้นิ้วก็ยังคงใช้การฟังด้วยความรู้สึกจากผู้บรรเลงเป็นผู้กำหนดเองโดยยังไม่คำนึงถึงรายละเอียดความเข้ากันได้ของกระแสเสียงหรือการใส่ใจให้รายละเอียดในการใช้ระยะนิ้วเพื่อบังคับเสียงให้เสียงโน้ตเพลงสามารถสื่อภาษาสำเนียงเพลงออกมาได้ชัดเจนที่สุด จึงทำให้วิธีการเรียนซอไทยยังคงมุ่งเป็นไปเพื่อการต่อเพลงโดยกำหนดแต่ขั้นเพลงแต่ขาดเรื่องของวิธีการที่ช่วยทำให้เกิดความไพเราะเข้ากันได้เพื่อสร้างตัวแปรที่สามารถเรียกร้องผู้ฟังและผู้บรรเลงใหม่ ๆ ได้เพิ่มมากขึ้น

ในส่วนของวงดนตรีประเภทเครื่องสายสากลวงออร์เคสต้า (Orchestra) ถูกกำหนดบังคับให้วางระดับเสียงอย่างเป็นมาตรฐานตามระบบกุญแจเสียงในโน้ตต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นรูปแบบการผสมผสานวงออร์เคสต้าที่เกิดเป็นมาตรฐานจากการกำหนดบันไดเสียงและคู่ประสานตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงไปในทิศทางเดียวกันอย่างรื่นหู ทว่ากลับพบมาตรฐานการบรรเลงของเสียงซอไทยที่เมื่อบรรเลงหลาย ๆ คันรวมกันออกมามักจะมีน้ำเสียงซอที่เพี้ยนไม่เข้ากันบ้าง ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือผู้เล่นซอไม่ให้ความสำคัญในการเทียบระดับเสียงพื้นฐานของสายซอให้ดีก่อนบรรเลงบทเพลง และปัจจัยที่ 2 มาตรฐานผู้บรรเลงที่บังคับระดับเสียงสำเนียงเพลงต่างมาตรฐานต่างความเข้าใจกันจึงเป็นเหตุให้เกิดความไม่เข้ากันของเสียงซอเมื่อนำมาบรรเลงรวมเป็นหมู่ตัวอย่างเช่นการรวมพลซอเข้าไปในวงมหาดุริยางค์ไทย ซึ่งเสียงซอที่พบหากไม่ปรับกลวิธีการบังคับเสียงก่อน เสียงซอมักไม่เข้าตีกันเองทำให้อรรถรสและความไพเราะต้องตกด้อยลงไป หรือแม้กระทั่งการนำซอแต่ละชนิดมาบรรเลงร่วมวงกับเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ โดยเฉพาะความเข้ากันในวงเครื่องสายผสม หากผู้บรรเลงขาดหลักการความรู้ในจุดประสงค์ของบทเพลงที่ต้องใช้สำเนียงบันไดเสียงใด ๆ ก็ตาม หรือมีอคติไม่ทำความเข้าใจยอมรับความรู้ในกลวิธีการบรรเลงและการเทียบเสียงที่เหมาะสมกับวง ปัญหาระดับเสียงเครื่องดนตรีในวงที่จะใช้บรรเลงจะไม่บังเกิดความไพเราะสนิทเสนาะของเสียงเพลงในวงดนตรีอย่างที่ควร อาจจะยังทำให้การบรรเลงดนตรีไทยยังคงถูกดูถูกว่าล้าหลัง ไม่เข้าร่วมกับสมัยนิยม และไม่สามารถสร้างความสนใจจากผู้ฟังและคนรุ่นใหม่ ๆ ที่เป็นความหวังให้เข้ามาสืบสานพัฒนาการดนตรีไทยต่อไปได้

ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นควรว่าต้องศึกษาจัดการวิจัยการพัฒนาทักษะกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ควบคู่ไปกับการใช้เพลงไทยเดิมที่มีอยู่ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้สนใจศึกษาเครื่องดนตรีไทยประเภทซอทุกคนมีส่วนร่วมช่วยในการแก้ไขในปัญหาความเข้าใจในรายละเอียดระดับเสียงของทักษะซอซึ่งเป็นวิชาเอกของตนเองเพื่อเรียนรู้ พัฒนา และปรับปรุงแก้ไขทักษะของตนให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนควบคู่กับการเผยแพร่บรรเลงดนตรีไทยในรูปแบบร่วมสมัยต่อไปด้วยได้ อีกทั้งผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องดังกล่าวยังสามารถปรับใช้ประโยชน์จากวิจัยนี้ให้เข้ากับสังคมสมัยปัจจุบันโดยไม่สูญเสียหรือลดคุณค่าเอกลักษณ์ความเป็นศิลปะไทย นับเป็นการเผยแผ่ผลงานทักษะทางวิชาการที่เกี่ยวข้องทางดุริยางคศิลป์ไทยโดยตรง และยังเป็นการต่อยอดพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในขั้นต่อไปให้เกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุด

1.2 คำถามในการวิจัย

1.2.1 การศึกษารูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.2.2 การทำการรวบรวม พัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียงจากกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เป็นรูปธรรมและให้เกิดศักยภาพสูงสุด

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3.1 ศึกษารูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.3.2 ทำการรวบรวม พัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียงจากกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เป็นรูปธรรมและให้เกิดศักยภาพสูงสุด

1.4 นิยามศัพท์

1.4.1 กลวิธี หมายถึง วิธีการพิเศษที่ใช้ในทักษะให้เกิดความพิเศษต่างไปจากการใช้วิธีการบรรเลงในรูปแบบตามวิธีการดำเนินทำนองดนตรีแบบปกติเดิม

1.4.2 ระบบนิ้ว หมายถึง ระบบการจัดการการบังคับนิ้วบนสายซอให้เกิดรูปแบบของระยะเสียง และระดับเสียง หรือการใช้รูปแบบเสียงที่ให้สำเนียงเพลงในท่วงทำนองต่าง ๆ

1.4.3 ซอไทย หมายถึง เครื่องดนตรีไทยไทยเดิมประเภทเครื่องสีที่ใช้อยู่ในวงเครื่องสายไทย วงมโหรี วงเครื่องสายปี่ชวา วงเครื่องสายปี่มอญ และวงเครื่องสายผสม ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

1.4.4 ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีไทยเดิมกับดนตรีสากลหรือดนตรีอื่น ๆ มาบรรเลงร่วมกันตามบทเพลงหรือรูปแบบวิธีการของผสมวงดนตรีวิธีการบรรเลงที่เท่าทันเป็นไปตามการวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยนั้นๆให้เกิดความงามทางบทเพลงสร้างความสนใจให้แก่ผู้ฟังบนรูปแบบใหม่

1.4.5 บันไดเสียง

1.4.5.1 นิยามบันไดเสียงไทย หมายถึง โครงสร้างเสียงที่ใช้ในแต่ละบทเพลง หรือประเภทของวงดนตรีไทยที่นำบันไดเสียงมาใช้ตามแต่ละรูปแบบของการผสมวง หรือความเหมาะสมของบทเพลงควบคู่กับความเหมาะสมของวงดนตรีไทยที่ใช้ ซึ่งในบทเพลงไทยสามารถมีมากกว่า ๑ บันไดเสียงได้ ตัวอย่างเช่นการใช้เสียงเพียงออล่าง เสียงเพียงออบน หรือเสียงชวาเป็นอาทิ

1.4.5.2 นิยามบันไดเสียงสากล หมายถึง โครงสร้างเสียงที่ใช้ในแต่ละบทเพลงซึ่งต้องสอดคล้องทั้งทำนองหลัก (Melody) รวมทั้งความเข้ากันได้ของเสียงประสาน (Chord) ซึ่งแต่ละบันไดเสียงมีรายละเอียดที่เป็นกุญแจ (Key) กำหนดช่วงระยะห่าง (Scales) ของความถี่บันไดเสียงนั้น ๆ ซึ่งเป็นระบบที่มีการกำหนดอย่างเป็นรูปธรรมและเป็นมาตรฐานที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการดนตรีทั่วโลก

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบรูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.5.2 เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับทักษะการใช้ระบบนิ้วของซอไทย และสร้างมาตรฐานในการบรรเลงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.6 การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการศึกษา ทบทวนงานวิจัย เอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทย วงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางเสียงดนตรีไทยเพื่อทำความเข้าใจและตกผลึกเป็นกรอบแนวคิดการวิจัย ดังนี้

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้น จำเป็นต้องสอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง ทาง ซึ่งก็หมายถึงบันไดเสียง การกำหนดทางบนเครื่องดนตรีไทยนั้นใช้การกำหนดตามระดับเสียงของเครื่องดนตรีเป็นหลัก เครื่องดนตรีที่ใช้กำหนดระดับเสียง คือเครื่องเป่าที่ใช้บรรเลงในวงโดยกำหนดระดับเสียงที่เครื่องเป่าบรรเลงได้สะดวก

วิสุทธิ์ ไพเราะ (2555) สรุปเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยว่าโดยแบ่งเป็น 5 ลักษณะ ดังนี้ 1) ลักษณะวงดนตรีมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล (ตะวันตก) เริ่มมีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทย 2) เทคนิคและวิธีการบรรเลงมีทั้งยึดรูปแบบดั้งเดิม และรูปแบบสมัยใหม่ และเริ่มมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เขามาใช้ ร่วมกับวง

ดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ คอมพิวเตอร์ 3) บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นเพลงไทยแท้แบบดั้งเดิม และบทเพลงที่ได้ดัดแปลงวิธีการบรรเลงโดยเปลี่ยนคีย์โน้ต ส่วนทำนองยังคงรักษาไว้ครบตามแบบไทยเดิม 4) นักดนตรีประกอบด้วยนักดนตรีไทยต้องมีความรู้ความชำนาญทางด้านดนตรีไทยและนักดนตรีสากล (ตะวันตก) ที่มีความรู้ความชำนาญและมีความรักและสนใจเกี่ยวกับดนตรีไทย 5) โอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงตามงานต่าง ๆ รูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต การเผยแพร่ใน รูปแบบของแผ่นเสียง แผ่นซีดีและเทปโทรทัศน์เป็นต้น ซึ่งส่วนที่กล่าวมาข้างต้นมีการบริหาร จัดการรูป แบบของบทเพลง การคัดสรรค์ การผลิตผลงาน

จันทิมา นิลทองคำ (2540) สรุปเกี่ยวกับด้านระบบการจัดการเกี่ยวกับวงฟองน้ำว่า ด้านระบบการจัดการ (Management) ทางวงฟองน้ำก็ได้แบ่งโครงสร้าง ความรับผิดชอบเป็น 2 ด้าน คือ (1) ด้านการดนตรีอยู่ในการควบคุมโดยอาจารยบรูซ แกสตัน ถ้าเป็นด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะก็มอบหน้าที่ให้ครูบุญยงค์ เกตุคง ภายหลัง ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ ทำหน้าที่แทน 18 กระแสวัฒนธรรมด้านคอมพิวเตอร์และทั่วไป ไกรวัล ติโลกะวิชัย การตัดสินใจอยู่ภายใต้ ความเห็นของอาจารยบรูซ แกสตัน (2) ด้านการจัดการทั่วไป ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ เป็นผู้ดูแลจัดการติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่างๆ และรับผิดชอบด้านการแสดง โดยอาจารย์ บรูซ แกสตัน มีความเข้าใจหลักการบริหารและจิตวิทยาทางการบริหาร รวมทั้งรู้จักบริหารคน เงิน และการจัดการ และเข้าใจสภาพสังคมไทยเป็นอย่างดี ดังนั้นการบริหารจัดการจึงมีความสำคัญและมีความจำเป็นที่หัวหน้าวงต้องมี ซึ่งวงดนตรีที่กล่าวมาดังกล่าวล้วนมีการบริหารจัดการและมีแนวดนตรีที่เด่นชัดโดยมีบุคลากรดนตรีอาชีพระดับแถวหน้าของเมืองไทย ส่วนวงโจงกระเบนเป็นวงที่มีบุคลากรดนตรี ได้แก่ นักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาเกี่ยวกับด้านดนตรี ข้าราชการสังกัดกองดุริยางค์ทหารบกและหน่วยงานต่าง ๆ โดยมีแนวเพลงที่สร้างสรรค์ประยุกต์ให้เข้ากับสภาพสังคมปัจจุบัน สามารถเปลี่ยนแปลงได้ไม่ยึดติดแนวใดแนวหนึ่ง บทเพลงทุกเพลงมีการบันทึกเป็นโน้ตแบบมาตรฐานสากลจึงเป็นจุดที่น่าสนใจของวงโจงกระเบน มีการแต่งตัวเป็นเอกลักษณ์ เน้นการแสดงโชว์สด ความโดดเด่น อยู่ที่หัวหน้าวงที่มีประสบการณ์การทำงานที่หลากหลาย มีเทคนิควิธีการใช้หลักการบริหารจัดการได้เป็นอย่างดีจึงทำให้ปัจจุบันมีงานแสดงโชว์ตามรายการทั้งทางโทรทัศน์ และงานสังสรรค์ต่าง ๆ ยกตัวอย่างรายการทางทีวีได้ดังนี้ คือ รายการไทยโชว์ รายการกวีศิลป์ รายการคุณพระช่วย งานแสดงโชว์ส่วนงานกระทรวงวัฒนธรรม งานแสดงโชว์ประจำที่โรงละครอักษรา คิงเพาเวอร์ รวมถึงงานแสดงโชว์ตามงานต่าง ๆ เป็นต้น จึงเป็นที่น่าจับตามองว่าเวลาเกือบ 10 ปีกับการบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงดนตรีเล็ก ๆ ปัจจุบันมีการพัฒนาเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย วงโจงกระเบนออร์เคสตร้า โดยมีหัวหน้าวงที่มีความสามารถในการบริหารจัดการ ดังนั้นผู้บริหารจำเป็นต้องมีความรู้ด้านการบริหารโดยต้องใช้ศาสตร์และศิลป์ในการบริหารจัดการเพื่อให้สามารถสร้างแรงจูงใจบุคลากรและได้ผลงานที่มีประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งทำให้เกิดงานที่มีคุณภาพ ตลอดจน มีการสร้างเอกลักษณ์ของวงดนตรีให้เป็นที่ประจักษ์ต่อสังคม

1.7 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

การกำหนดให้มีกลวิธีการฝึกซอไทยในรูปแบบดนตรีไทยร่วมสมัย นับเป็นการสร้างสรรค์กลวิธีของการกำหนดระยะนิ้วในการบังคับระดับเสียง และเพิ่มรูปแบบทางเลือกของวิธีการบรรเลงซึ่งช่วยทำให้ระบบการวางนิ้วของซอไทยมีความเป็นรูปธรรมในทางทฤษฎีและปฏิบัติ อีกทั้งช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ในเรื่องของทักษะการฟังระดับเสียงจากเสียงของซอได้หลากหลายรูปแบบมากขึ้น และยังช่วยส่งเสริมอรรถรสคุณภาพเสียงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เกิดขึ้นแก่ผู้บรรเลงและผู้ฟังอีกด้วย

การบรรเลงซอไทยให้เข้ากับวงดนตรีไทยร่วมสมัยยังคงขาดการส่งเสริมความรู้ และความเข้าใจด้านทักษะวิธีการที่ถูกต้อง เพื่อให้บุคลากรทางการศึกษา และผู้ที่สนใจในศาสตร์ทางด้านดุริยางคศิลป์ทั้งไทยและสากลสามารถนำไปต่อยอดร่วมกันพัฒนาทักษะสู่การถ่ายทอด การรวบรวมองค์ความรู้ในวิจัยนี้ให้เกิดประโยชน์แก่วงการดนตรีศิลปวัฒนธรรมไทยที่ประยุกต์ให้เท่าทันโลกและสมัยนิยม ซึ่งจะนำองค์ความรู้ไปพัฒนาต่อยอดให้เกิดประโยชน์และยังคงคุณค่าต่อการดนตรีไทยที่สร้างสรรค์ได้สืบไป

การศึกษากลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยจะมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซอไทยกับดนตรีไทยร่วมสมัยอันเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยโดยการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ การสาธิตจากผู้เชี่ยวชาญ บันทึกภาพนิ่งประกอบการบรรยายและเก็บข้อมูลวีดีทัศน์สาธิตการใช้กลวิธีตามบทเพลงตัวอย่างที่จะนำมาปรับใช้กับดนตรีร่วมสมัยตามคำแนะนำจากศิลปินผู้เชี่ยวชาญ

1.8 ระเบียบวิธีวิจัย

1.8.1 กำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยโดยแบ่งเป็น

1.8.1.1) ด้านบุคคล ผู้วิจัยกำหนกกลุ่มตัวอย่างโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยผู้วิจัยพิจารณาจาก***เกณฑ์การคัดเข้า (Inclusion criteria)*** คือ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและมีความชำนาญด้านการบรรเลงซอไทยทุกชนิดทั้งแนวทางอนุรักษ์และร่วมสมัยมีผลงานซอไทยเป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย จำนวน 3 ท่าน และมี***เกณฑ์การคัดออก (Exclusion criteria)*** หากผู้ให้ข้อมูลถอนตัวออกจากการวิจัยก่อนกำหนด (Subject withdrawal) โดยจะเป็นการถอนตัวของผู้ให้ข้อมูลเอง รวมถึง***เกณฑ์การยุติ (Termination criteria)*** ที่ผู้วิจัยจะยุติการเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลเมื่อผู้ให้ข้อมูลแจ้งความจำนงว่าไม่สะดวกที่จะเข้าร่วมการวิจัยในครั้งนี้

1.8.1.2) ด้านเอกสาร ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลเอกสารตำราวิชาการจากฐานห้องสมุด ได้แก่

- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรี จิ๋วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.8.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างด้านบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยจำนวน 3 ท่าน โดยสร้างขึ้นตามประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกรอบการวิจัย ซึ่งแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นจะทำการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือโดยการหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Item Objective Congruence: IOC) ที่คำนวณจากความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ซึ่งจากการคำนวณผลการประเมินพบว่ามีค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1.00 ในทุกรายการประเมิน และสำหรับผลการประเมินแบบสัมภาษณ์พบว่ามีค่า IOC อยู่ในช่วง .855 ถึง 1.00 สรุปได้ว่าเครื่องมือที่พัฒนาขึ้นมีความครอบคลุมและสอดคล้องกับการศึกษากลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.8.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.8.3.1) ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.8.3.2) สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยจำนวน 3 ท่าน โดยผู้วิจัยจะทำการติดต่อผู้ให้ข้อมูลด้วยตนเองและทำการสัมภาษณ์ในประเด็นรูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย และผู้วิจัยจะอำนวยความสะดวกให้กับผู้ให้ข้อมูลโดยผู้วิจัยจะเป็นผู้เดินทางไปพบแต่ละท่านด้วยตนเอง

1.8.3.3) ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) วิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) ซึ่งผู้วิจัยจะทำการจำแนกข้อมูลตามประเด็นที่ต้องการจะศึกษา จัดระบบข้อมูลและนำเสนอเป็นความเรียง

1.8.3.4) ผู้วิจัยจะทำการพิทักษ์สิทธิ ป้องกันความเสี่ยง และรักษาความลับของกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย โดยผู้วิจัยจะไม่บันทึกภาพเพื่อไม่เป็นการรบกวนความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล อีกทั้งในระหว่างการเก็บข้อมูลหากผู้ให้ข้อมูลรู้สึกไม่สบายใจในข้อคำถามบางประการผู้ให้ข้อมูลมีสิทธิ์ที่จะไม่ตอบคำถามเหล่านั้นได้ รวมถึงมีสิทธิ์ถอนตัวออกจากโครงการนี้เมื่อใดก็ได้โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมวิจัยหรือถอนตัวออกจากโครงการวิจัยนี้จะไม่มีผลกระทบต่อผู้ให้ข้อมูลแต่อย่างใด

1.8.3.5) หากเกิดกรณีผู้ให้ข้อมูลไม่สามาถให้ข้อมูลได้ครบทุกข้อคำถาม ผู้วิจัยจะนำข้อมูลเท่าที่ได้รับจากการให้ข้อมูลมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนถัดไป เนื่องจากทุกข้อมูลที่ได้รับจากการเก็บข้อมูลล้วนเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งสิ้นที่ผู้วิจัยมิอาจละเลยหรือตัดออกได้

เอกสารอ้างอิง

วิสุทธิ์ ไพเราะ. (2555). การบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงโจงกระเบน. *วารสารกระแสวัฒนธรรม. ปีที่ 15*(27), 16-27

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). *การศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ขันธศิริ.* ศศ.ม.กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อานันท์ นาคคง. (2555). *พัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยสังเขป สุนทราภรณ์-สังคีตประยุกต์-สังคีตสัมพันธ์.* ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

11. ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2562 ถึง 31 มีนาคม 2564 (โดยละเอียด)

แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ																		
แผนงาน/กิจกรรม	ปีงบประมาณ ๒๕๖๓																	
	ต.ค. 62	พ.ย. 62	ธ.ค. 62	ม.ค. 63	ก.พ. 63	มี.ค. 63	เม.ย. 63	พ.ค. 63	มิ.ย. 63	ก.ค. 63	ส.ค. 63	ก.ย. 63	ต.ค. 63	พ.ย. 63	ธ.ค. 63	ม.ค. 64	ก.พ. 64	มี.ค. 64
วางแผนการวิจัย	↔	↔	↔															
ศึกษาเอกสาร แนวคิดที่เกี่ยวข้อง				↔	↔	↔												
ประกาศใช้ พรบ.ฉุกเฉิน ควบคุมโรคระบาด (COVID-19)						↔	↔	↔										
ยื่นขอตรวจจริยธรรมการวิจัยมนุษย์									↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔			
ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม																↔		
วิเคราะห์ข้อมูล																↔		
เขียนรายงานผลการวิจัย																↔	↔	
เผยแพร่ผลงาน																		↔

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

2.1 แนวทางของงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์งานดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์บทเพลง บทร้อง แนวจังหวะ ทำนองใหม่ การสร้างเครื่องดนตรีแนวใหม่ หรือแม้กระทั่งการปรับปรุงกลวิธีการบรรเลงเพื่อให้เกิดรูปแบบดนตรีที่เท่าทันต่อเหตุการณ์ภาวะปัจจุบัน กระตุ้นผู้ฟังหน้าใหม่ให้เกิดความสนใจ สร้างความรู้สึก อรรถรสในการฟังให้เกิดความสอดคล้องตามรสนิยมผู้บรรเลง และผู้ฟังในยุคสมัยตามเวลาที่ไหลผ่านให้เท่าทันตามปัจจุบันสมัยนั้น ๆ ต้องเกิดขึ้นตามบริบทสังคมที่มีความต้องการสิ่งที่ไม่ซ้ำซากจำเจยึดถือรูปแบบเดิม ๆ จนเกินไป แต่ว่าบุคคลในสังคมนั้นจะยังคงโหยหาเสพศิลปะดนตรีที่ยังคงมีกลิ่นอายของวัฒนธรรมเดิม แต่เกิดความร่วมสมัยระหว่างยุคที่ยังคงเหลียวแลความต้องการเรียนรู้สืบสานสมบัติทางวัฒนธรรมเดิมที่บรรพบุรุษได้เคยสร้างสรรค์งานชิ้นนั้น ๆ ไว้ให้ทรงคุณค่าเป็นเอกลักษณ์จากยุคสมัยที่เกิดการเปิดรับวัฒนธรรมอันหลากหลายที่สร้างความเปลี่ยนแปลงให้ความนิยมผู้เสพอรรถรสงานศิลปกรรมทางดนตรีซึ่งเปลี่ยนไปมากขึ้น จุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์นี้จะยังคงเอกลักษณ์รูปแบบทำนองบทเพลงไทยเดิมที่ได้ยึดถือปฏิบัติส่งผ่านกันมา ให้เกิดความไพเราะน่าสนใจและมีความร่วมสมัยแก่คนในสังคมปัจจุบันมากขึ้น

ยุคหนึ่งในสมัยที่ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ได้มีการสร้างความแตกต่างโดยเริ่มจากการใช้กลวิธีการบรรเลงซอตามรูปแบบการใช้บันไดเสียงโน้ตอย่างตะวันตกเข้ามา จึงส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของการบรรเลงซอไทยในยุคดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นซอด้วง ซออู้ หรือซอสามสาย และส่วนหนึ่งนั้นเนื่องมาจากการที่ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ได้เข้ามารับราชการและมีการศึกษาวงดนตรีกลุ่มเครื่องสายฝรั่งและนำกลวิธีการบรรเลงมาปรับปรุงประยุกต์ใช้อย่างมีหลักการแต่คงรักษาเอกลักษณ์ความเป็นซอไทยโดยมีผลงานประพันธ์เพลงเดี่ยวในทางซอต่าง ๆ เป็นที่ประจักษ์ยอมรับแก่ประชาชนที่สนใจแลผู้คนในวงการดนตรีไทย จนกระทั่งได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็นหลวงไพเราะเสียงซอดังกล่าว

สุกรี. เจริญสุข และคณะ (2540, หน้า 23) วัฒนธรรมความคลาสสิคเป็นวัฒนธรรมกลางของชาวโลกความเป็นจริงแล้ววัฒนธรรมดนตรีของแต่ละท้องถิ่นก็ยังสามารถสื่อสำเนียงผ่านเสียงดนตรีของตนเองและสื่อมาตรฐานกลาง ๆ ได้ ซึ่งต้องอาศัยระบบเสียงกลางที่เรียกกันว่า “สากล”

ดนตรีไทยในมุมมองของวัฒนธรรมนั้นมีความหลากหลาย “หลายไทย” แต่ในมุมมองของความเป็นชาติมีเพียงไทยเดียวระบบเสียงจึงต้องมาตรฐาน “ทางราชการ” หรือ “ราชสำนัก” เพื่อเป็นแม่แบบเป็นหลักเพียงหนึ่งเดียว ส่วนสำเนียงของดนตรีที่แตกต่างกันออกไปของแต่ละท้องถิ่นนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง เสียงดนตรี

ไทยในที่นี้จึงหมายรวมถึง เพลงพื้นบ้าน เพลงสวด เพลงบรรเลง มโหรี ปี่พาทย์ และเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมไทยทั้งหมด

ระบบมาตรฐานเสียงดนตรีไทยเปรียบเหมือนกับ “*ภาษากลางหรือภาษาราชการ*” ซึ่งใช้เป็นสื่อสำหรับประชาชนทั้งประเทศจะต้องมีภาษากลางเพื่อคนทุกกลุ่มใช้สื่อกันได้เป็นแม่แบบ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าภาษาท้องถิ่นต่าง ๆ จะหมดไป ภาษาถิ่นยังคงมีใช้กันอยู่ต่อไปตามท้องถิ่นแต่มีภาษาไทยกลางใช้ก็เพื่อเป็นสื่อกับคนทุก ๆ ถิ่น

สุกรี. เจริญสุข และคณะ (2540, หน้า 31) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายนั้นระบบเสียงอยู่ที่หูและความเคยชินของนักดนตรี เมื่อให้นักดนตรีปัจจุบันสีซอเก่า ผลก็ออกมาเป็นระบบเสียงปัจจุบันเพราะใช้ความรู้สึกปัจจุบันสีซอ

อานันท์ นาคคง (2556, หน้า 17) การพัฒนาดนตรีไทยในสมัยปัจจุบันมีหลายแนวทางหมายรูปแบบนอกจากจะพัฒนาในรูปแบบโครงสร้างการประสมวงเช่นการรวมเครื่องดนตรีไทยกับตะวันตกเข้าด้วยกันแล้วในด้านเนื้อหามีการค้นคว้าแนวทางการแต่งเพลงเรียบเรียงเพลงใหม่ด้วยความคิดใหม่ออกมาจำนวนมากใช้กระบวนการทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่สร้างมิติเสียงใหม่ ๆ ในดนตรีไทยและมีการนำเสนอด้วยสื่อเทคโนโลยีมัลติมีเดียร่วมสมัยศิลปินรุ่นใหม่ที่ทำงานพัฒนาดนตรีไทยในปัจจุบันเช่น บรูซ แกซตัน วงฟองน้ำวง, วงบอยไทยแบนด์, วงบางกอกไซโลโฟน, วงขุนอิน บางกอกอคูสติก,ไป ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี, เทวัญ ทรัพย์แสนยากร วงเทวัญโนเวลแจ๊ส, วงกอไผ่, น๊อตกับต่าย, วงภุมริน, วงกีต้าร์ลายไทย, นิค ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นต้น ศิลปินและวงดนตรีร่วมสมัยเหล่านี้ผลิตสื่อแถบบันทึกเสียงและซีดีออกสู่ท้องตลาดเป็นจำนวนมาก และในทางกลับกันทางด้านดนตรีไทยแบบแผนก็มีผู้ประกอบธุรกิจทางด้านสื่อบันทึกเสียงจำนวนไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันเช่นงานเพลงในเครือข่ายของร้านน้องท่าพระจันทร์, งานเพลงในเครือข่ายของบริษัทแฮนด์แอคมีซัพพลาย, งานเพลงในเครือข่ายของบริษัทโอเชี่ยนมีเดีย, งานเพลงของสมชัยดนตรีไทย และงานเพลงในเครือข่ายของบริษัทมติชน หนังสือศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น

2.2 **ความหมายของระบบเสียง**

2.1.1 ระบบเสียงของดนตรีไทย

ระบบเสียงของดนตรีไทยที่แต่ละสำนักหลายสถานศึกษามีความชัดเจนและเป็นนิยมที่สุดคือการยึดตามระบบเสียงของวงปี่พาทย์กรมศิลปากรเป็นมาเป็นมาตรฐาน โดยระบบเสียงแบบไทยจะเรียกกันตามแบบฉบับที่คนดนตรีไทยเข้าใจเป็นทาง ยกตัวอย่างเช่น “ทางใน” จะเป็นระบบที่คุ้นเคยกันดีสำหรับวงการนักดนตรีไทยคนปี่พาทย์ซึ่ง ระบบโน้ตไทยที่ใช้ในปัจจุบันคือ ด ร ม ฟ ซ ล ท เสียง ด (โด) จะมีความใกล้เคียงกับโน้ตโด ในบันไดเสียงปกติของ (C Major) ตามระบบเสียงสากลมากที่สุด แต่เสียงอื่น ๆ จะมีความถี่ของ

ช่วงเสียงที่เฉลี่ยต่างกันไป และการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือนั้นต้องอำนวยต่อการย้ายระบบเสียงเพื่อมาบรรเลงในระบบทางเพียงออโดยสำหรับปี่พาทย์ไม้นวมที่ต้องเฉลี่ยความถี่แล้วสามารถบรรเลงได้อย่างรื่นหูไม่รู้สึกเพี้ยน แปล่ง หรือขัดต่อความรู้สึกจากการฟัง เหล่านี้ยังนับว่าเป็นการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยโดยใช้การอนุโลม แต่ในเชิงทฤษฎีที่มีการพูดด้วยทั่วไปมักจะให้คำตอบว่าระบบเสียงไทยเป็นระบบเสียงเท่า

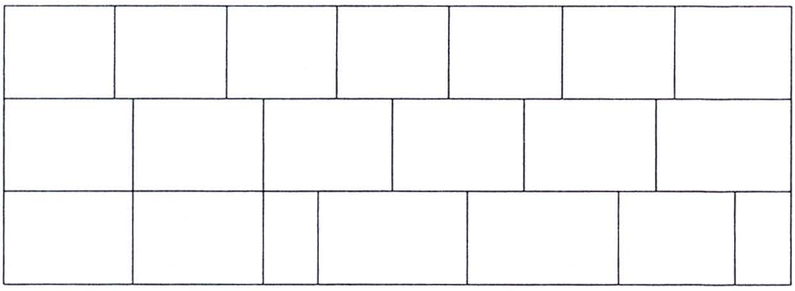
2.2.2 ระบบเสียงที่ใช้กับดนตรีไทยร่วมสมัย

ระดับเสียงที่ใช้ในดนตรีไทยร่วมสมัยจะมีความแตกต่างไปจากการใช้ระบบเสียงไทยเดิมที่เกิดจากการกำหนดขึ้นด้วยผู้บรรเลงเอง หรือการกำหนดจากสำนักที่มีความหลากหลายในการเทียบเสียงเครื่องของแต่ละสำนักหรือในแต่ละวงที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา แต่ในกลุ่มดนตรีไทยจำพวกเครื่องสายเดิมนั้น มักจะยึดการเทียบเสียงโดยเอนอิงตามเครื่องเป่าหลักของวงเช่น ขลุ่ยเพียงออ หรือขลุ่ยหลิบ เพราะเป็นการเทียบตายตัวตามเสียงขลุ่ยที่ได้ถูกกำหนดเสียงจากการเจาะรูที่ตายตัว ซึ่งแต่ละวงแต่ละสำนักก็คงอาจมีขลุ่ยที่ยังไม่เป็นมาตรฐานระดับเสียงที่เท่ากันแต่ก็น่าจะมีความถี่ที่ไม่หนีกันไปมากนัก

หากเราต้องการที่จะนำดนตรีไทยมาบรรเลงเพื่อให้เข้ากับดนตรีแนวใหม่ เราจำเป็นต้องศึกษาเรื่องของระบบเสียงที่จะนำมาใช้ รวมทั้งขอบเขตจำกัดของช่วงเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี ศึกษาขอบเขตความหมายของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ให้โจทย์ในการจะนำมาใช้บรรเลง การคำนึงความเหมาะสมกลมกลืนเข้ากันได้ของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ผสมผสานบรรเลงร่วมกัน เหล่านี้คือหลักสำคัญที่จะช่วยให้ดนตรีไทยร่วมสมัย ที่อาจมีการฟอร์มวงในแต่ละวงให้มีอรรถรสทางดนตรีที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งในแต่ละวงอาจจะใช้วิธีการบรรเลงซึ่งเรียกจุดเด่นของแต่ละช่วงของดนตรีชิ้นนั้น ๆ ขึ้นมา และที่สำคัญที่สุดในการที่นักดนตรีจะสามารถถ่ายทอดความรู้สึกผ่านบทเพลงได้ใช่เพียงจะใช้ฝีมือจากเดิมที่ตนมี แต่ต้องคำนึงถึงหลักการของการใช้ระบบเสียงให้เกิดความสัมพันธ์สอดคล้องเข้ากันได้ระหว่างดนตรีกับดนตรีที่ดำเนินทำนองไปด้วยกัน จะช่วยให้ผู้ฟังซึ่งเป็นบุคคลผู้รับสารเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เรียกความสนใจ และสามารถเข้าถึงการสื่ออารมณ์ของแต่ละบทเพลงที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีไทยอย่างมีความเข้าใจวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เกิดสุนทรียรสอย่างงดงามที่สุด

สราวุฒิ สุจิตจร (หน้า 19-20, 2545) ดนตรีไทยและดนตรีสากลนั้น แต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากันเนื่องจากดนตรีไทยแบ่ง 1 ทบเสียง (octave) ออกเป็น 7 เสียงมีความถี่ห่างเท่า ๆ กัน [ในความหมายว่าเสียงดนตรีไทยเป็นเสียงเต็ม (whole tone)] ส่วนดนตรีสากลแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 7 เสียงเหมือนกัน แต่มีความถี่ห่างไม่เท่ากันทั้งหมด กล่าวคือจะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียง (semi tone) อยู่ 2 เสียง ที่เป็นเช่นนี้เพราะดนตรีสากลสามารถแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 6 เสียงเต็มที่มีความถี่เท่า ๆ กัน และยังแบ่งครึ่ง 1 เสียงเต็มออกเป็น 2 ครึ่งเสียง ดังนั้นใน 1 ทบเสียง จึงแบ่งได้อีกเป็น 12 ครึ่งเสียง

ช่วงความถี่ของดนตรีไทย 1 2 3 4 5 6 7 8



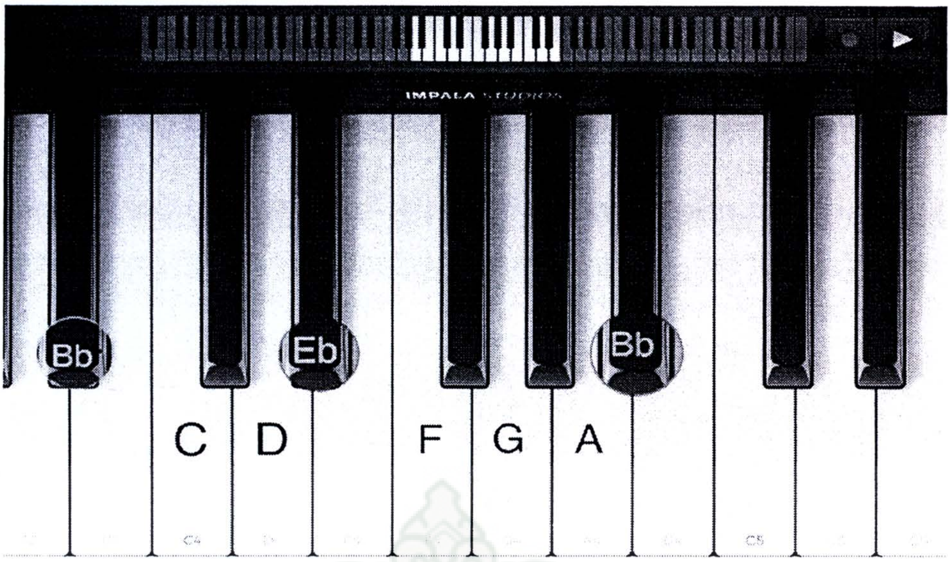
ช่วงความถี่ของดนตรีสากล. 1 2 3 4 5 6 7 8

ตารางที่ 1 การแบ่งช่วงความถี่ใน 1 ทบเสียงของดนตรีไทยเทียบกับดนตรีสากล

สราวุฒิ สุจิตจร อ้างถึงที่มาตาราง : **(สันทัด ตัณฑนันท์, 2542)**

สราวุฒิ สุจิตจร (หน้า 19-20, 2545) การแบ่งช่วงความถี่ใน 1 ทบเสียง จะเห็นได้ว่าใน 1 ทบเสียงถ้าตั้งให้เสียงที่ 1 ของดนตรีไทย ตรงกับดนตรีสากลแล้ว เสียงที่ 2, 3, 4, 5, 6, และ 7 จะไม่ตรงกันเลย ยกเว้นเสียงที่ 8 ซึ่งซ้ำกับเสียงที่ 1 และยังพบว่าเสียงที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 ของสากลมีความถี่สูงกว่าของไทย แต่เสียงที่ 4 ของสากลมีความถี่ต่ำกว่าเสียงที่ 4 ของไทย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาช่วงความถี่ของดนตรีสากล จะสังเกตได้ว่ามีครึ่งเสียงระหว่างเสียงที่ 3 กับเสียงที่ 4 และระหว่างเสียงที่ 7 กับเสียงที่ 8 (ในการกล่าวเสียงที่ 1 ถึง 8 ต่อไปจากนี้ จะใช้เสียงเรียกเป็น โด, เร, มี, ฟา, ซอล, ลา, ที และโด แทนตามลำดับ

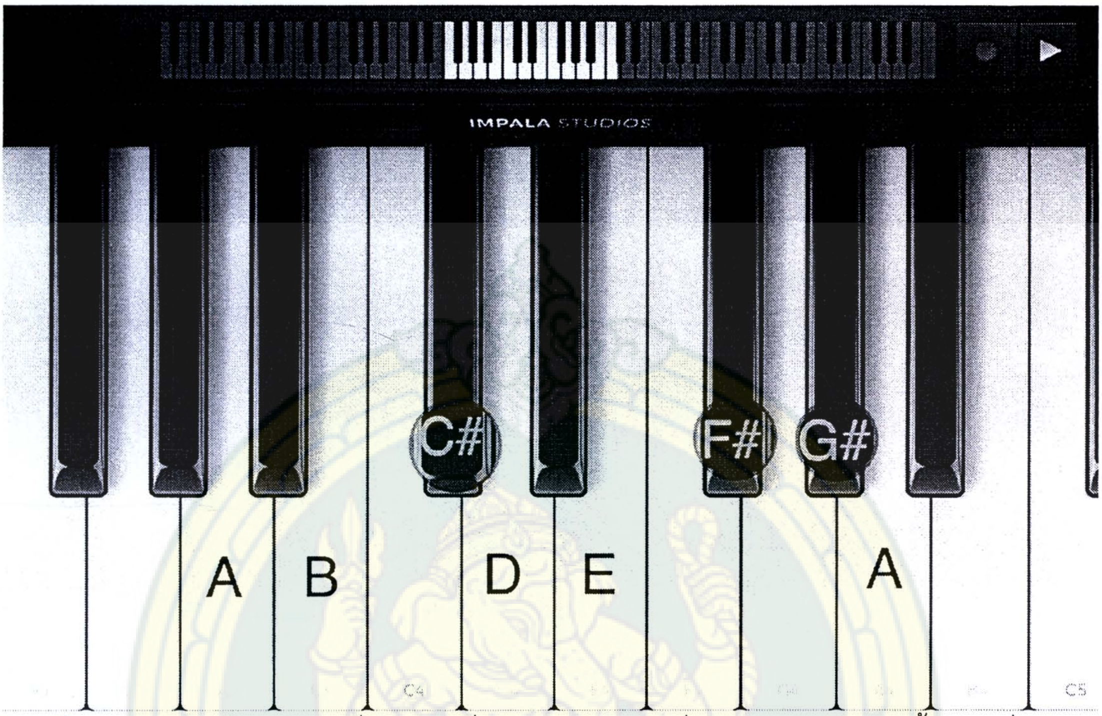
ผู้วิจัยพบว่าระดับเสียงในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายนิยมใช้เทียบเข้ากับระบบเสียงดนตรีสากล ส่วนมากเริ่มกำหนดให้การเทียบเสียง โด ที่ใช้ในเครื่องดนตรีไทยเครื่องสาย เท่ากับ Bb (ทีแฟล็ต) ซึ่งระดับเสียงนี้เทียบเท่ากับการกดเสียง ที แฟล็ต (Bb) บนลิ่มดำระหว่าง ลา (A) กับ ที (B) ของเปียโนจากการไล่สเกลเสียงโดเมเจอร์ (C Major) ตามปกติ และเมื่อดนตรีไทยร่วมสมัยบรรเลงต้องกำหนดเสียง โด ไทย เริ่มต้นเท่ากับ ทีแฟล็ต สากล ตัวอย่างการเทียบเสียงสายทุ้มซออู้ (โดไทย) กำหนดให้เท่ากับ Bb และสายเอก (ซอลไทย) เท่ากับ F



ภาพที่ 1 การไล่ระดับเสียงเปียโนในสเกล ทีแฟล็ต (Bb)
ที่มา : วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย : Modified The Piano Free Application picture on iPad

วริสร เจริญพงศ์ (2552, หน้า 15) การขึ้นเพลงจำเป็นจะต้องขึ้นให้ถูกคีย์โน้ต (Keynote) มิเช่นนั้นแล้วจะเกิดผลเสียสองประการ ประการแรกเครื่องดนตรีบางชนิดเช่นปี่ ซอ ขลุ่ย จะเกิดนิ้วตายขึ้น ทำให้บรรเลงตะกุกตะกักหรือไม่อาจสามารถบรรเลงต่อไปได้ ประการที่สองจะทำให้อารมณ์เพลงเปลี่ยนไปจากเดิม เนื่องจากเสียงทั้ง 7 ของดนตรีไทยนั้นแต่ละเสียงย่อมบ่งบอกถึงอารมณ์และความหมายของเพลงไปด้วยมิใช่สักแต่จะขึ้นเสียงใดก็ได้ตามใจชอบ

หากบทเพลงบางบทเพลง ผู้บรรเลงอยากเปลี่ยนอารมณ์ ท่วงทำนองและลีลาของเพลง ผู้วิจัยพบว่าในบางครั้งอาจมีการเปลี่ยนช่วงบันไดเสียง (Move key) ที่ใช้เทียบเสียงซอหรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งเป็นตัวช่วยเพิ่มอรรถรส ลีลาและอารมณ์เพลง โดยส่วนมากพบว่ามีการลดระดับเสียงเครื่องดนตรีไทยที่เทียบในระดับ



เสียง ทีแฟล็ต (Bb) ลงมาเป็น ลา (A) ซึ่งทำให้เครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย (ซอ) ในวงมีน้ำเสียงที่น่าชวนฟังมากขึ้น

ภาพที่ 2 การไล่ระดับเสียงเปียโนในสเกล ลา (A)

ที่มา : วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย : Modified The Piano Free Application picture on iPad

2.3 บทบาทหน้าที่และความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย

เมื่อยุคหลังสมัยรัชกาลที่ 5 มานี้ วงดนตรีไทยในกลุ่มเครื่องสายเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาประสม เช่น ขิม ออร์แกน เปียโน แอคคอร์เดียน ไวโอลิน ฯลฯ ซึ่งนับเป็นความเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยในขณะนั้นที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมทางดนตรีมาร่วมผสมผสานไป ปรับปรุงรูปแบบกลวิธีการบรรเลงให้สามารถบรรเลงเข้ากันกับดนตรีต่างชาติได้อย่างกลมกลืนจนกลายเป็นความนิยมของวงดนตรีไทยใหม่ขึ้นมาอีกรูปแบบหนึ่ง

ภาพที่ 3 เครื่องสายผสมคณะวัชรบรรเลง ปกแผ่นเสียงลองเพลย์ตรา KS

ที่มาภาพ : https://www.youtube.com/watch?v=XLobHZHReec **: ชื่อบัญชีผู้ใช้งาน** CHEE

ในยุคปัจจุบันรูปแบบดนตรีมีความหลากหลายรูปแบบมากขึ้น เพลงไทยสากลที่เกิดจากการแต่งใหม่ไม่ว่าจะมาจากเพลงไทยเดิม หรือเพลงสากลที่ศิลปินที่มีชื่อเสียงนำมาสร้างเป็นผลงานตนเอง ไม่ว่าจะเป็นแนวเพลงแบบโฟล์คซอง ร็อค คลาสสิค ที่ในยุคหนึ่งผู้คนนิยมชมชอบโดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นที่เติบโตผ่านมาในแต่ละยุคสมัยตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1980 เป็นต้นมา ส่งผลให้วงการดนตรีไทยมีบทบาทในสังคม สร้างสีสัน อรรถรสในทางความบันเทิงลดลง แต่ขณะเดียวกันก็ยังคงมีกลุ่มนักดนตรีไทยรุ่นใหม่สร้างสรรค์ คิดค้นหาแนวทางเป็นรูปแบบใหม่ ๆ สร้างอัตลักษณ์ประจำวงดนตรีไทยร่วมสมัยประจำวงของตนจนมีชื่อเสียงขึ้นมาได้ในทางความบันเทิง โดยสามารถดำรงสถานะของดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความแปลกใหม่ดึงดูดให้ผู้คนรุ่นใหม่ ๆให้ได้เกิดความสนใจตื่นตัวขึ้นมาอีกครั้ง

วริสร เจริญพงศ์ (2552, หน้า 9) ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึงดนตรีหรือเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการผนวกรวมกันระหว่างดนตรีไทยที่มีบทบาทในสังคมไทยยุคสมัยอดีตเข้ากับดนตรีกลุ่มอื่นที่มีบทบาทในสังคมไทยยุคสมัยปัจจุบันซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีตะวันตกหรือชาติอื่นในรูปแบบต่างๆโดยมีการปรับองค์ประกอบทางดนตรีตามหลักวิชาการเพื่อให้เหมาะสมกลมกลืนกันตามความคิดและวิธีเฉพาะของศิลปินนั้น ๆ

ภาพที่ 4 ดนตรีร่วมสมัยวงวงณัฐชัยธัช ร.ร. เตรียมอุดมศึกษา

ที่มาภาพ : เวบไซต์โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา

: http://www.triamudom.ac.th/website/index.php/28-2

ภาพที่ 5 ดนตรีร่วมสมัยวงวงณัฐชัยธัช ร.ร. เตรียมอุดมศึกษา

ที่มาภาพ : เวบไซต์โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา

: http://www.triamudom.ac.th/website/index.php/28-2

อานันท์ นาคคง (2556, หน้า 5) การเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องของธรรมชาติ แต่เมื่อเกิดการเปิดประเทศอย่างจริงจังเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีกับโลกกว้างจากฝ่ายผู้นำรัฐเพื่อนำพาความก้าวหน้าทางการศึกษา การเมือง เศรษฐกิจเทคโนโลยี ความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เกิดขึ้นอย่างรุนแรงทั่วทั้งสถาบันสังคมและวัฒนธรรม ภูมิปัญญาตะวันตกเข้ามาแทนที่ภูมิปัญญาตะวันออก วิถีเกษตรดั้งเดิมถูกแทนที่ด้วยระบบอุตสาหกรรม สื่อสมัยใหม่เข้ามาแทนสื่อดั้งเดิม ดนตรีไทยที่เคยรับใช้สังคมไทยมาตลอดก็ถูกผลกระทบของความเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นเดียวกับศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ วงดนตรีไทยอย่างแบบแผนประเพณีถูกเรียกขานว่า “วงดนตรีไทยเดิม” เพื่อเปรียบเทียบกับวงดนตรีแบบใหม่ ๆ ที่เดินทางมาจากยุโรปและอเมริกาซึ่งมีเครื่องดนตรีที่เป็น “มาตรฐานสากล” หรือมาตรฐานสังคมตะวันตก และความหมายที่ถูกจำกัดตัวเองไปพร้อมกับวงดนตรีไทย คืองานคีตนิพนธ์ที่เคยใช้บรรเลงขับร้องซึ่งมีลักษณะงดงามมีเอกลักษณ์ ซึ่งยังคงสืบสานและสร้างสรรค์ผลิตซ้ำอยู่ในรูปแบบดั้งเดิม กลายเป็น “เพลงไทยเดิม” ต่างจากเพลงไทยสากลหรือเพลงสมัยใหม่ที่มีความเคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่งในสังคมไทยยุคใหม่มาเป็นสิ่งบันเทิงแทนที่ และการให้คุณค่าต่อ “คนดนตรี” ในสังคมบริโภคนิยมสมัยใหม่ ส่งผลให้นักดนตรีไทยต้องแสวงหาทิศทางใหม่ของตนเพื่ออยู่ร่วมกับกระแสสังคมโลกใหม่ได้

ในความเคลื่อนไหวท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง ดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นทางเลือกหนึ่งของวงดนตรีไทยเดิม เพลงไทยเดิม คนเล่นเพลงไทยเดิม คนฟังเพลงไทยเดิม ให้พบกับวงดนตรีไทยแบบใหม่ เพลงไทยใหม่ คนเล่นเพลงไทยใหม่ คนฟังเพลงไทยรุ่นใหม่

สิ่งที่เคลื่อนไหวในดนตรีไทยร่วมสมัยมีหลายทางด้วยกัน เช่น วัตถุดิบที่ใช้ในการทำงานดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งครอบคลุมทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีฝรั่ง ระบบเทียบเสียงของเครื่องดนตรี บันไดเสียง สีสันของเสียงที่นำมาร่วมทางกัน ความคิดในการประสานเสียง หลักวิชาในการสร้างสรรค์งานเพลง การดัดแปลง การตีความหมายตามความเข้าใจ-รสนิยมผู้สร้างงาน หรือการแสดงภาพลักษณ์ตัวตนในสังคมไทยและสังคมโลกให้คนเข้าใจว่าดนตรีไทยร่วมสมัยหมายถึงอะไร

2.4 กลวิธีการใช้ระบบนิ้วในซอไทย

ซอไทย ที่นิยมใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มวง เครื่องสาย หรือมโหรี ล้วนเป็นซอหลัก ๆ สามชนิดที่พบได้คือ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ซึ่งต่างมีหน้าที่และเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องมีที่เอกลักษณ์ทางน้ำเสียง ความงามที่แตกต่างกันออกไป

กลวิธีล้วนต้องใช้ความรู้สึกจากธรรมชาติของการใช้มือ และนิ้วในการบังคับเส้นเสียงลายทางให้เกิดความไพเราะของตามแต่ละบทเพลงทำนองที่ผู้บรรเลงต้องสื่อสารอารมณ์ต่อมายังผู้ฟังให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์ไม่ว่าจะสุข สนุกสนาน หรือจะเศร้าสร้อยโหยไห้หดหู่ เครื่องดนตรีจำพวกซอนี้จะสื่ออารมณ์ตามความต้องการของผู้บรรเลงได้ดีกว่าเครื่องดนตรีประเภทดีด หรือตี แต่ในขณะเดียวกันยังมีเครื่องดนตรีประเภทเป่าเช่น ขลุ่ย หรือ ปี่ที่ผู้สามารถสร้างสรรค์กลวิธีการบรรเลงให้เกิดความรู้สึกได้เช่นเดียวกันกับซอ

“ซอ” ในนิยามทางดนตรีไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ความหมาย โดยซอในท้องถิ่นทางภาคกลาง ภาคอีสานและภาคใต้จะทราบกันว่าหมายถึงเครื่องดนตรีประเภทสีที่เรียกว่า “ซอ” แต่ในทางภาคเหนือซึ่งเป็นดินแดนทางวัฒนธรรมล้านนาเดิมจะตีความหมาย “ซอ” เป็นไปในทางการขับร้อง เช่น “การขับซอ หรือการจ๊อยซอ” เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันกลับมาเครื่องดนตรีประเภทสีซึ่งเป็นวัฒนธรรมของล้านนาถูกเรียกว่า “สะล้อ” ที่นิยมใช้ในบรรเลงวงดนตรีของชาวล้านนาเรียกว่าวง “สะล้อ ซอ ซึง”

ก่อนที่จะบรรเลงเครื่องดนตรี “ซอ” นั้นสิ่งหนึ่งที่จะขาดอุปกรณ์ที่สำคัญชิ้นนี้ไปไม่ได้คือ คันชัก ซึ่งเป็นลักษณะคล้ายกับคันธนู แต่ไม่ได้โก่งงอมากนัก และไม่สามารถนำไปใช้เฉกเช่นคันธนูยิงศรได้ เพราะทำจากไม้เนื้อแข็งกลึงตรงให้มีลักษณะยาวปลายลูกแก้วกลมและมีทรงกระบอกเรียวยาวตลอดคัน ส่วนสัดยาวพอกันกับคันทวนซอหรือยาวกว่าเล็กน้อยโดยประมาณ ขึ้นคันชักด้วยหางม้าให้เรียบตึงอย่างพอดี และต้องถูยางสนตามแนวที่ใช้หางม้าสีไปบนสายของซอ เว้นการถูช่วงนิ้วนางดุนหางม้าใกล้กับหมุดตรึงหางม้าด้านโคนคันชัก รูปแบบคันชักก็มีความแตกต่างกันออกไปประหว่างซอสามสาย ซอด้วง และซออู้ ในการจับคันชักตามปกติต้องใช้มือขวาจับโดยหงายฝ่ามือ โดยนิ้วหัวแม่มือประคองโคนคันชัก นิ้วนางสอดดุนหางม้าด้วยปลายนิ้ว นิ้วก้อยประคองหางม้าด้านนอกและนิ้วชี้กับนิ้วกลางจับประคองด้านนอกด้านสันหลังคันชัก

การใช้ปลายนิ้วกดบังคับสายให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ตามความรู้สึกของผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสในบทเพลงตามแต่ฝีมือของผู้บรรเลงซอ และกลวิธีการบังคับระดับเสียงในซอก็จะมีความแตกต่างทั้งการใช้น้ำหนัก ช่วงความห่างของระหว่างนิ้วมือที่กดบังคับเสียงในซอแต่ละชนิด และการใช้บันไดเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามการกำหนดระยะของการไล่ระดับเสียงซึ่งมีความแตกต่างของช่วงความถี่ห่างของระยะโน้ตของแต่ละซอ

2.5.1 กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอสามสาย

การใช้ระบบนิ้วซอสามสายนั้น ก่อนอื่นต้องเรียนรู้ถึงพื้นฐานระบบเสียงเดิมที่ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงศาสตร์โบราณในการเทียบเสียง ลงนิ้ว และคันชักบรรเลงบนสายซอเพื่อบังคับเสียงซอสามสายซึ่งถูกออกแบบให้มีการสีแบบคู่ประสานเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างไปจากการสีซอด้วง ซออู้ ซึ่งจะไม่มีการประสานเสียง

เสียงเสนาะซอสามสาย (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ : 2559)

การสีคู่ประสานมี 2 แบบ คือ

2.5.1.1 **การสีคู่ประสานล่าง หรือ คู่ล่าง** ใช้วิธีการสีสายทุ้มกับสายกลางไปพร้อมกัน จะได้เป็นเสียง เร

2.5.1.2 **การสีคู่ประสานบน หรือ คู่บน** ใช้วิธีการสีสายกลางกับสายเอกไปพร้อมกัน จะได้เป็นเสียง ซอล

โดยเสียงระหว่างคู่ล่างและคู่บนห่างกันเป็นระบบขั้นคู่ 4 ซึ่งเป็นระบบขั้นคู่ที่นิยมอย่างเป็นสากล ทั้งนี้การสีซอคู่ประสานถือเป็นการฝึกซอสามสายขั้นเบื้องต้นอีกด้วย (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ : 9 : 2559)

พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี พ.ศ.2437-2519) ผู้เชี่ยวชาญซอสามสายตามแบบราชสำนัก ซึ่งเป็นทางซอสามสายที่เก่าแก่สามารถสืบค้นตัวบุคคลที่ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่รัชกาลที่ 3 ท่านได้ถ่ายทอดหลักทฤษฎีซอสามสายทั้งเพลงและกลวิธีการบรรเลงให้กับศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ (พ.ศ.2478-2549) ศิษย์เอกของท่านไว้จนหมด สำหรับหลักทฤษฎีซอสามสายนั้น ใคร่จะขอยกคำกล่าว พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ในเรื่องความเป็น “ศิลป์ และความเป็น “ศาสตร์” ไว้ดังนี้

“พวกเครื่องสีคันชักซอเปรียบเสมือนบิดาผู้ให้กำเนิดเสียง นิ้วประพรมประดุจมารดา บทเพลงหรือทางเป็นของครูอาจารย์”

จากคำกล่าวของพระยาภูมีเสวินจะเห็นได้ว่าท่านในเรื่องคันชักเป็นลำดับแรกและนิ้วเป็นลำดับรองลงไปการสีซอสามสายเมื่อก่อนที่ท่านยังไม่ได้วางหลักเกณฑ์ไว้นั้นก็เป็นการสีไปตามวรรคเพลงที่ครูต่อให้ยังไม่มีการเรียกชื่อของคันชักและนิ้วหรืออาจจะมีชื่อเรียกอยู่บ้างแต่ก็ยังไม่ได้บันทึกไว้ท่านจึงตั้งข้อสมมติฐานว่า “ทำไมเมื่อถึงวัดเพลงนี้ ต้องใช้คันชักอย่างนี้ ใช้นิ้วอย่างนี้” ท่านจึงเริ่มคิดค้นหลักการสีซอสามสายเป็นงานค้นคว้าที่ท่านใช้เวลาทำอยู่นาน ท่านกล่าวไว้ว่าสำเนียงของซอนั้นเกิดจากนิ้วที่มีพรสวรรค์และการใช้คันชัก

อย่างถูกต้องท่านอุปไมยว่า “คันชักเปรียบเสมือนบิดา นิ้วเปรียบเสมือนมารดา” หมายถึงบิดามารดาที่มีพลานามัยสมบูรณ์แข็งแรงและมีอารมณ์แจ่มใสก็ยอมให้กำเนิดบุตรที่เกิดมามีพลานามัยและจิตใจที่ดีเหมือนบิดามารดาโดยบุตรที่ว่านี้ก็คือ **เสียงซอ** นั่นเอง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ : 10 : 2559)

การใช้นิ้วเบื้องต้นของซอสามสาย

สายเอกจะใช้นิ้วทั้ง 4 กำหนดระดับเสียง สายกลาง และสายทุ้ม จะใช้เพียงนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางเท่านั้น การใช้นิ้วกำหนดระดับเสียงมี 2 ลักษณะดังนี้

ใช้นิ้วบริเวณก้นหอยหรือมัดหวายกดลงไปบนสาย เป็นการบังคับเสียงที่สายกลางและสายทุ้ม

ใช้นิ้วชุน เป็นนิ้วที่ใช้แทงขึ้นเฉพาะสายเอก ไม่ใช้ใช้นิ้วปิดลงตามตำแหน่งบนสายเอก การที่นิ้วใช้แทนขึ้นบนสายเอกนั้นจะทำให้ซอดังกังวาน เสียงซอหนักแน่นกว่าใช้นิ้วกดลงบนสาย ซึ่งไม่ควรใช้เป็นอันขาดอีกประการหนึ่งคือนิ้วชุนเป็นนิ้วที่ใช้เลื่อนขึ้นเลื่อนลงตามสายเอกจนกว่าจะถึงระดับตำแหน่งเสียงที่แท้จริงครั้นแล้วก็เปลี่ยนนิ้วช่วงนี้ให้เป็นนิ้วปรับนิ้วพรม

นิ้วประนิ้วพรม นิ้วประนิ้วพรมนี้เรียกคู่กันไป และเป็นการใช้นิ้วที่แพร่หลายกันในหมู่นักดนตรีคือการทำนิ้วประพรมลงไปบนสายซอเป็นระยะ ๆ หรือเป็นห้วง ๆ กระแสเสียงจะยืดยาวเท่าไร กี่จังหวะที่ประพรมนั้นแล้วแต่อัตราของจังหวะ หรือคันชัก การใช้นิ้วประและนิ้วพรมนี้คล้ายกันมาก ถ้าผู้ใช้ไม่ระมัดระวังแล้วจะเกิดเสียงคล้ายกันหมดถึงแม้ว่านิ้วประนิ้วพรมเป็นนิ้วที่ง่ายก็จริงแต่ปฏิบัติยาก เพราะแยกกันเกือบไม่ออกเพราะเป็นการใช้นิ้วแตะบนสายซอ ให้เกิดเสียงสูงขึ้นไปอีกหนึ่งเสียงสลับกับเสียงเดิม ลักษณะของการพรมจะละเอียดกว่าการประ และใช้ในเสียงที่ค่อนข้างยาว ดังนั้นหากใช้นิ้วประนิ้วพรมที่ถูกต้องแล้ว เพลงนั้นจะมีความไพเราะมากขึ้น

เมื่อฝึกหัดขั้นเบื้องต้นจนสีถูกตำแหน่งไม่เพี้ยนแล้วจึงเริ่มฝึกนิ้วในขั้นต่อไปเช่น นิ้วชุน นิ้วแอ้ นิ้วก้อง นิ้วนาคสะดุ้ง และการรูดนิ้ว เป็นต้น พระยาภูมีเสวินให้ข้อคิดสำหรับผู้ที่บรรเลงซอสามสายที่ดีนั้นต้องประกอบด้วย

ทางดี คือจังหวะแม่นยำถูกต้อง
กำเนิดเสียง คือการใช้คันชักอย่างถูกต้อง
นิ้วที่มีพรสวรรค์ คือต้องมีจิตใจที่สุภาพ

2.5.2 กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอด้วง

เทคนิคการสีซอด้วงขั้นสูง (สมภพ เขียวมณี : 2560)

การใช้ระบบนิ้วซอด้วง

วิธีขั้นสูงสำหรับเพลงสิเดี่ยวซอด้วงในกลวิธีที่ผ่านมามักจะประกอบไปด้วย

ควง, ควงนิ้ว, ควงเสียง การปิด – เปิดนิ้ว หรือการสีสายเปล่ากับการลงนิ้วแล้วทำให้เกิดเสียงที่เป็นเสียงเดียวกันแต่ใช้นิ้วคนละนิ้วกันโดยต้องลงนิ้วเสียงควงนั้นให้ติดต่อกันตั้งแต่สองพยางค์ขึ้นไป ตัวอย่างการควงเสียงของซอด้วง

เช่น

- ล - ลํ/ เสียงลา ลงนี้เชื้อสายทุ่มแล้วตามด้วยเสียงลา ลงนิ้วก้อยสายเอก
- ร - ร/ เสียงเร โดยลงนิ้วก้อยซ้ายทุ่มแล้วตามด้วยเสียงเร สายเปล่าของสายเอก
- ซ -ซํ/ เสียงซอล สายเปล่าของสายถุงแล้วตามด้วยเสียงซอล ลงนิ้วนางสายเอก

พรมสายเปล่า คือการพรมสายเปล่าโดยใช้ปลายนิ้วกลางแตะที่สายเอกหรือสายทุ้ม ซึ่งพรหมสายเปล่าสามารถทำได้ทั้งสายเอกและสายทุ้ม

การประ คือสีสายเปล่าแล้วใช้ท้องนิ้วกลาง (ข้อที่ 2) แตะสายแล้วยกขึ้นสลับกันไปเรื่อย ๆ ในความเร็วพอประมาณจะเกิดเป็นเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ

พรมเปิด (พรมนิ้วเปิด) คือการใช้นิ้วชี้ยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วกลางด้วยวิธีพรมนิ้วจบลงด้วยการยกนิ้วชี้ขึ้น เช่น เสียงมี กดเสียงมีเปิดเสียงฟาให้ดังเสียงมีสลับกันไป เสียงสุดท้ายต้องดังเสียงมี

พรมปิด (พรมนิ้วปิด) การใช้นิ้วชี้ยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วกลางด้วยวิธีพรมนิ้วจบลงด้วยการพรมนิ้วกลาง เช่น การพรมปิดเสียงฟาให้กดเสียงมี เสียงสุดท้ายต้องดังเสียงฟา

พรมจาก (พรมนิ้วจาก) คือการใช้นิ้วชี้และ นิ้วกลางเรียงชิดกันลงนิ้วพร้อมกันใช้นิ้วกลางลงกระทบบนสายโดยเร็ว 2 – 3 ครั้ง ในขณะเดียวกันนั้นลงนิ้วชื้อยู่ที่ตำแหน่งปกติแล้วเปิดไปสีสายเปล่า

พรมคลึงนิ้ว (ครั่นนิ้ว) คือการใช้นิ้วชี้กดยืนเสียงตามด้วยแตะนิ้วกลางในลักษณะการพรมปิดแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติเมื่อเป็นต่ำครึ่งเสียงแล้วไปพรมนิ้วปิดในตำแหน่งปกติ

สะบัดคันชัก การใช้คันชัก “เข้า-ออก-เข้า” ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็วเสียงที่สะบัดคันชักทั้ง 3 เสียงต้องเท่ากันเสียงดังชัดเจน

สะบัดนิ้ว คือ การใช้คันชักออกคันชักเดียวหรือใช้คันชักเข้าคันชักเดียวทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทำนองเพลงก่อนหน้าที่จะสะบัดนิ้วว่าใช้คันชักใดอยู่ จากนั้นให้นิ้วลงตามเสียงที่ต้องการสะบัดให้เป็น 3 เสียงเรียงกัน

หรือข้ามเสียงติดต่อกันอย่างรวดเร็ว เสียงดังชัดเจนและเท่ากันทุกเสียงกันสะบัดนิ้วทำได้ทั้งสะบัดขึ้นและสะบัดลง

สะอึก คือการใช้คันชักทำให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ เริ่มจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับ

สีดัง คือการบังคับมือขวาปล่อยน้ำหนักให้การสีคันชักให้ดังกว่าเสียงปกติในทำนองต้องการสีดังโดยคุณภาพเสียงยังคงสดใสไม่สะดุด

สีแผ่ว, เสียงเบาลง คือการบังคับมือขวาปล่อยน้ำหนักในการสีคันชักให้เบาลงกว่าเสียงปกติในทำนองต้องการสีแผ่วโดยคุณภาพเสียงยังคงสดใสไม่สะดุด

นิ้วแอ้ คือการใช้นิ้วแตะตรงตำแหน่งรัดอกเริ่มต้นด้วยคันชักออกพร้อมกันกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งเสียงปกติ

ปริบ คือวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงเต้นระริกไปในตัวเล็กน้อย ขยับนิ้วให้สั่นสะเทือนขึ้นคล้ายกับทำให้เสียงนั้น “ปริบ” ออกมา

ขยี้คันชัก คือการใช้คันชักและการลงนิ้วถี่ ๆ ท่านใช้นิ้วต้องพร้อมกันทำนองจะมีความละเอียดเพิ่มเป็นสองเท่าของการสีเก็บ

ขยี้นิ้ว คือการใช้คันชักเดียวโดยจะเป็นคันชักออกหรือคันชักเข้าแล้วแต่ทำนองเพลงก่อนหน้าที่จะขยี้นิ้วว่าจบคันชักใดการขยี้นิ้วต้องอยู่ในคันชักเดียวกันลงนิ้วตามเสียงทำนองที่จะขยี้

รูดนิ้ว คือการสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งหรือมากกว่าโดยการใช้นิ้วชี้เปลี่ยนลงไปกดที่ตำแหน่งของนิ้วอื่นเพื่อเสียงสูงขึ้นต่อไปอีก ปฏิบัติได้ทั้งสายเอกแล้วสายทุ้ม

2.5.3 กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซออู้

ซออู้เป็นเครื่องสีอีกประเภทหนึ่งที่มาคู่กันกับซอด้วงบรรเลงรวมกันเป็นวงเครื่องสายร่วมกับจะเข้ มีเสียงที่นุ่มนวล ทุ้ม กระแสเสียงโทนลึก การดำเนินทำนองคล้ายๆกันกับทางของระนาดทุ้มที่สอดแทรกเย้าหยอกทางของระนาดเอกซึ่งทางระนาดเอกเปรียบเสมือนซอด้วงซึ่งเป็นผู้นำวงที่ต้องแม่นยำทำนองเพลง

กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซออู้นั้นไม่ได้แตกต่างจากซอด้วงมากนัก แต่ต้องปรับกลวิธีเล็กน้อยที่การใช้น้ำหนักนิ้ว การออกแรงคันชักให้มีความหนักแน่นของเสียงมากขึ้นเพื่อให้ประโยชน์ในเรื่องของการอุ้มวงและระบบการเทียบเสียงคู่ 5 นั้น จะลดทอนต่ำลงมาจากซอด้วง ซึ่งยืนเสียง ซอล กับ เร ส่วนการเทียบเสียงซออู้จะให้โทนเสียงที่ต่ำลงมาเป็น โด กับ ซอล โดยที่ซอลนั้นมีความกลืนเสียงพอดีกับระดับเสียงซอลของซอด้วง แต่กระนั้นการใช้ระบบนิ้วซออู้ต้องให้เสียงที่สอดคล้องพ้องต้องกันไปกับเสียงซอด้วง ซึ่งเมื่อบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัย ระยะความห่างของนิ้วซออู้ที่จะให้ระดับเสียงตามการเรียงสเกลที่ถูกต้องก็จะแตกต่างไปจากซอด้วงในบางช่วงซึ่งขึ้นตามบริบทของบทเพลง หรือสำเนียงเพลงที่นำไปใช้

ทางเพลงของซออู้โดยส่วนใหญ่นิยมเล่นแนวทางไม่เรียงกลอน แต่นิยมการสร้างทางให้เป็นกลอนก้าวกระโดดเป็นลูกเล่นไม่เรียงตามกลอนซอด้วง จนเป็นเอกลักษณ์ของซออู้ที่ผู้เล่นต้องมีไหวพริบทักษะการบรรเลงที่มากกว่าซอด้วง อีกทั้งซออู้นั้นยังมีบทบาทเข้าไปอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมและปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ทั้งในเรื่องของการบรรเลงร่วมวงและการบรรเลงคลอร้อง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินงานวิจัยในเรื่องกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมข้อมูลตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1 นำเสนอโครงการวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยทำการเสนอหัวข้องานวิจัยสร้างสรรค์ตามกำหนดการของโครงการทุนสร้างสรรค์ของสถาบันเพื่อขอรับทุนสร้างสรรค์ เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม 2562

3.2 การจัดเตรียมข้อมูล

3.2.1 เอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการค้นคว้าจากห้องสมุดตามสถาบันการศึกษาดังนี้

ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ห้องสมุดจิ๋วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ฐานข้อมูลงานวิชาการ วิจัย และบทความจาก https://tdcthailis.or.th

3.2.2 ดำเนินการขอพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์

3.2.2.1 ยื่นเสนอโครงการสร้างสรรค์เพื่อขอพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์

3.2.2.2 ปรับแก้ไขโครงการตามคำแนะนำจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์

3.2.2.3 เมื่อดำเนินการตามขั้นตอนการพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ผ่านแล้วจึงดำเนินโครงการสร้างสรรค์ในขั้นตอนต่อไป

3.2.3 ติดต่อผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์

ผู้วิจัยทำการติดต่อบุคลากรผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลงานวิจัยสร้างสรรค์จากบุคคลต่างๆที่เกี่ยวข้องได้แก่

3.2.3.1 ผู้ให้ข้อมูลที่เชี่ยวชาญด้านซอไทย

3.2.3.2 ดุริยางคศิลปินอาวุโส ตำแหน่งซอ

3.2.3.3 ศิลปินอิสระ ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทย และงานดนตรีไทยร่วมสมัย

3.3 การจัดเตรียมอุปกรณ์

3.3.1 เครื่องบันทึกเสียง

ใช้สำหรับการบันทึกข้อมูลเสียงสัมภาษณ์แนวคิดในงานสร้างสรรค์

3.3.2 ปริ้นเตอร์

ใช้สำหรับพิมพ์งานองค์ความรู้กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

3.3.3 เครื่องดนตรีไทย

ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย เพื่อให้ผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 ท่านใช้เป็นสื่อประกอบการสาธิตและบรรยาย

3.3.4 คอมพิวเตอร์

ใช้ในการจัดพิมพ์และบันทึกเรียบเรียงข้อมูลงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย” ให้เป็นรูปเล่มและจัดการข้อมูลสื่อเสียง ภาพ และวิดีโอเพื่อการเผยแพร่

3.3.5 แผ่นดีวีดี หรือ อุปกรณ์จัดเก็บไฟล์ระบบอิเล็คทรอนิค

ใช้สำหรับการบันทึกไฟล์งานวิจัยสร้างสรรค์ ประกอบด้วยเอกสารงานวิจัย ภาพถ่าย และวิดีโอ

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4.1 ข้อมูลจากเอกสารวิชาการและวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.4.1.1 ผู้วิจัยทำการสืบค้นหาข้อมูลจากสำนักหอสมุดของสถาบันการศึกษา

3.4.1.2 ผู้วิจัยทำการสืบค้นหาข้อมูลจากฐานข้อมูลอิเล็คทรอนิคออนไลน์

3.4.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ข้อมูลเชิงองค์ความรู้จากผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องในเรื่อง “กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย” จากผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.5.1 ตรวจสอบข้อมูล

3.5.1.1 นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์ และจำแนกประเด็นต่าง ๆ ออก

3.5.1.2 ตรวจสอบข้อมูลจากเอกสารวิชาการอ้างอิง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.5.2 จัดหมวดหมู่

นำผลการวิเคราะห์ที่ได้จัดเป็นหมวดหมู่แล้วจึงแยกประเด็นออกไปวิเคราะห์

3.6 การสังเคราะห์ข้อมูล

กระทำโดยวิธีการสรุปจากประเด็นสำสาระคัญให้บรรลุเป็นไปตามวัตถุประสงค์

3.7 การนำเสนอข้อมูล

เมื่องานวิจัยทั้งหมดสำเร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยดำเนินแนวทางการเผยแพร่แก่ผู้สนใจเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ เป็นแนวทางการฝึกที่สามารถนำไปใช้อ้างอิงประกอบในรูปแบบเอกสารงานวิจัย ซึ่งเป็นตัวอย่างที่มีคำอธิบายภาพนิ่ง และยังมีวิดีทัศน์ภาพเคลื่อนไหวสาธิตและบรรยายประกอบ สามารถเป็นแบบฝึกที่จำเพาะเจาะจงแนวทางในกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้ผู้สนใจทั้งครู อาจารย์ นักศึกษา นักเรียน และผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้ประโยชน์ต่อไปได้

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4

วิเคราะห์กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

ปัจจัยที่ทำให้กลวิธีการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดความสมบูรณ์นั้น ต้องประกอบไปด้วยองค์ความรู้ที่มาจากการสั่งสมประสบการณ์ เรียนรู้ ฝึกฝน ทฤษฎีเสียง สำเนียง ภาษา หรือวิธีการใหม่ๆ ที่ถูกคัดเลือกนำมาประยุกต์จนก่อให้เกิดความงดงาม ไพเราะในเสียงดนตรีอย่างความเหมาะสมเข้ากันได้

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ เก็บข้อมูลที่จะนำมาปรับใช้และพัฒนากลวิธีการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย จากอาสาสมัครซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยโดยเฉพาะ โดยในแต่ละท่านได้กล่าวไว้โดยจำแนกแยกย่อยออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

4.1 รูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

4.1.1 ความเป็นมาและพัฒนาการกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

4.1.1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

“**ความรู้ทางหนึ่งเราก็ได้มาจากดนตรีคลาสสิค และดนตรีไทยแท้** ระบบวิธีการของไทย ส่วนอีกทางหนึ่งเราก็สังเกตวิธีการที่มันเป็นของตะวันตก ของสากลพวกนี้ในพวกเครื่องดนตรีที่เป็นพวกเดียวกันอย่างเครื่องสี อย่างไวโอลิน ถ้าเป็นของจีนก็จะเป็นเอ้อร์หู ส่วนอีกวิธีหนึ่งที่ผมจะเติมไว้คือ มาจากการฟัง สังเกตการฟังให้เห็นภาพ พอเราฟังแล้วเรามีความชอบในลักษณะเสียง วิธีการออกเสียงแบบนั้น ก็เลยคิดต่อว่าลักษณะการออกเสียงแบบนั้นมันต่อได้ด้วยวิธีการใช้นิ้วอย่างไร ก็เลยเป็น 3 ทางทั้งหมดที่มันรวมกัน ก็คือ แบบฉบับปกติที่เป็นของไทยเอง แต่ละคนจะเรียนมามากน้อยขนาดไหนก็แล้วแต่ วิธีที่ 2 ก็คือวิธีการของดนตรีประเทศอื่นๆที่เราเห็นอยู่ วิธีที่ 3 คือจากเสียงที่เราฟังแล้วเราอยากจะสร้างเสียงอะไรขึ้นมา สร้างวิธีการขึ้นมาเพื่อให้มันเกิดเสียงอย่างนั้น ก็มาทั้งหมด 3 ทางสำหรับตัวผม ซึ่งมันก็จะผสมผสานกัน และใช้ในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะเสียง ทำนองในตอนที่เราจะเล่นมันเป็นอย่างไร สไตล์ไหนจนเกิดเป็นการผสมผสานขึ้นมา”

4.1.1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

“จากประสบการณ์ที่ผ่านมามันไม่ได้แปลว่าที่เราพูดนั้นจะใช่ แต่ถ้าบอกว่ามีความเป็นร่วมสมัยตั้งแต่เมื่อไหร่ก็ต้องดูเท่าที่หลักฐานปรากฏก็ต้องดูในสมัยรัชกาลที่ 5 เท่าที่จะสืบได้ แต่จริงๆคิดว่ามันมีมาก่อนแล้ว หลักฐานที่ปรากฏคือการเล่นเพลงเขมรไทรโยคครั้งแรกที่เป็นเครื่องสายผสมเชลโล (Cello) จากบ่อเกิดตรงนั้นก็คิดว่านักดนตรีไทยคงยังไม่ได้พิถีพิถันเรื่องระบบนิ้วให้มันเข้ากับลักษณะสเกลสากลอย่างเป็นเรื่องเป็นราวจริงจัง ยังคงใช้เรื่องความรู้สึกแล้วก็ความเคยชินจากธรรมชาติ ทักษะของตัวเองมากกว่า เรื่อยมาไป

จนถึงเกิดเรื่องของเครื่องสายผสมออร์แกน เครื่องสายผสมไวโอลิน ก็คงเป็นแบบเดียวกัน คือยังไม่ได้ศึกษาให้ลึกซึ้งอย่างจริงจังในการจัดการให้คำนึงถึง Intonation เป็นเรื่องระบบของดนตรีสากลที่เน้นเรื่องการประสานเสียง Harmony การประสานเสียงใน Harmony ต้องแม่นยำในเรื่องของเสียงที่ตนเองเล่นในแต่ละกลุ่มเสียงแต่ละบันไดเสียงเป็นเรื่องสำคัญของเขาซึ่งมันคงจะต่างจากของไทย สิ่งนี้นักดนตรีไทยน่าจะมีความตระหนักบ้าง คือยังไม่ได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง ยังคงใช้แค่เพียงความรู้สึกอยู่

4.1.1.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

เรื่องระบบนิ้วตั้งแต่ที่เรียนมาตั้งแต่เริ่มเรียนมาในวิทยาลัยนาฏศิลป แล้วมาเรียนกับ ครูธีระ ภู่มณี ก็จะมีความแตกต่างในเรื่องของเทคนิคการบรรเลง บางนิ้วก็จะมีระบบเสียงคล้ายๆกัน ถ้าสีในแบบการบรรเลงของไทยแท้ๆ ก็จะไม่มีความแตกต่างกันเท่าไหร่ แต่ถ้าไปสีในรูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีร่วมสมัย ก็จะแตกต่างกันในเรื่องเทคนิค

เรื่องการวางนิ้วก็มีความคล้ายคลึงกัน แต่มีระบบเสียงที่จะเป็นตัวกำหนดในการบรรเลง เรื่องการบรรเลงร่วมสมัยเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงของดนตรี ซึ่งมีความก้าวหน้าไปอีกรูปแบบหนึ่ง แต่ในด้านการอนุรักษ์ กรมศิลปากรเราจะรู้กันอยู่ว่าในเรื่องของขนบก็ดี ในเรื่องของการรักษา อนุรักษ์ในรูปแบบของการบรรเลงก็ดี ตรงนี้ทางกรมศิลปากรจะแหกคอกออกไปไม่ได้ ดังนั้นก็ต้องอยู่ในกรอบ ซึ่งในกรอบนั้นก็จะมีครูผู้ใหญ่อย่างครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูริยชีวิน) และครูเก่าที่อยู่ในกรมศิลปากรมาก่อนก็จะมีวิธีการสีซอที่เป็นอย่างโบราณอยู่ แต่พอมาถึงปัจจุบันนี้มันก็แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงด้วยการวิวัฒนาการของการบรรเลงซอ ซึ่งครูวรยศ ศุขสายชล ครูธีระ ภู่มณี ปรมาจารย์ผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วง หรือซอทุกประเภท ซออู้ ซอสามสาย มันทำให้ซอเกิดมิติความพิสดารของซอขึ้นมา พิสดารในที่นี้ก็คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิค อันไหนที่ควรต้องใช้ในเพลงอย่างเช่นเพลงแขกก็ใช้ระบบของการวางนิ้วเป็นอีกเพลงหนึ่ง คือแต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกัน แต่ถ้าพอมาเป็นแบบร่วมสมัยนี้ซึ่งการบรรเลงมันจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ถ้าโบราณจะนิยมบรรเลงเป็นเพลงเถา ถ้ามาถึงการร่วมสมัยนี้จะไม่ใช่แบบนี้แล้ว ส่วนใหญ่ก็จะเป็นเพลงแบบสองชั้น หรือชั้นเดียวก็มี จะไม่ค่อยมีที่จะมาสีเป็นสามชั้น วิธีการบรรเลงก็จะบรรเลงเป็นสอดแทรกเท่านั้น ซึ่งจะไม่มีบทบาทที่จะสีไปทั้งเพลง อันนี้ขึ้นกับผู้ประพันธ์ที่เขาจะคิดค้นว่าจะให้ซอด้วงสอดแทรกตรงไหนเพื่อความไพเราะ แล้วตรงนี้อย่างกรมประชาสัมพันธ์เขาก็มีเหมือนกัน ในรูปแบบวงดนตรีสุนทราภรณ์ อย่างเช่นเพลงมอญรำดาบ เขาก็จะมีดนตรีสากลมาก่อน แต่พอมาถึงอินโทรอาจจะใช้ดนตรีไทยผสมกัน จะไม่ได้ใช้ซออย่างเดียว จะมีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง ฯลฯ คือดนตรีไทยทั้งวงบรรเลงเพลงสองชั้นซึ่งสลับสับเปลี่ยนกับสากล แต่พอมาถึงรูปแบบเช่นวงกอไผ่ ก็จะเป็นอีกแนวหนึ่งนี่คือวิวัฒนาการ เขาก็เล่นเพลงไทยนี่แหละ แต่จะไม่ค่อยได้มาเล่นเพลงสามชั้น อย่างวงป๋อมบอยไทย ก็อีกแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นคนที่อาจจะ

คิดเอาเพลงแนวๆนี้มาเพื่อให้ทันยุคทันสมัย ให้คนฟังไม่เบื่อ ให้สนุกและได้รับความนิยมด้วย เราจึงต้องแบ่งออกเป็นแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ เรื่องระดับเสียง โด ไทย กับ โด สากล หากเป็นของซอไทยเราก็ปรับให้ต่ำลงมา คู่เสียงมันอยู่ที่เพลงมากกว่า ความยาก ง่ายก็อยู่ที่เพลง

4.1.2 ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยในแต่ละชนิด

4.1.2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

“**กายภาพของเสียงมีความต่าง** ซอด้วงเสียงมันจะสมูทกว่าเราใช้ศัพท์ง่ายๆ คือมันนิ่งกว่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเมื่อเราเปลี่ยนเป็นสายลวดแล้วความนิ่งของมันจะสูง แปลว่าเราจะลากเสียงยาวโดยที่เราไม่ต้องใช้เทคนิคอะไรมากไปกว่าการไวเบรโต้ (Vibrato) เลย แต่ถ้าเป็นซออู้นี่เนื่องจากเสียงของซออู้มันไม่ค่อยนิ่งไม่ค่อยสมูทด้วยความที่เป็นสายไหม เพราะเราก็ใช้สายไหมอยู่ เวลาที่เราต้องลากเสียงยาวบางทีการใช้นิ้วนิ่งๆแต่มันทำให้เสียงไม่นิ่งผมอาจต้องใช้เทคนิคอย่างอื่นเข้ามาผสมแทน เช่นการพรมหรืออะไรก็ว่าไป นี่คือความแตกต่างที่เกิดขึ้น การพรมคือเสียงที่สลับกัน แต่ไวเบรโต คือการขย่มสายถ้าพูดกันง่ายๆ จะไวเบรโต้ขย่มเสียง สั่นเสียงที่คนเข้าใจ กีตาร์ก็มี ไวโอลินก็มี คือกดให้สายมันตึงมากน้อย สลับกัน เสียงมันก็เกิดความสั่นขึ้นมา ที่เหลือเป็นเรื่องของนิ้วเฉพาะในแต่ละเครื่องมากกว่า ลูกเล่นบางอย่างของซออู้ แต่ซอด้วงก็ไม่นิยมเล่นอย่างนี้ ก็จะมีเฉพาะซออู้ เหมือนเป็นวลีนิ้วของเขาซึ่งมันต่างกัน ส่วนเรื่องของสายซออู้หากเป็นสายโลหะนั้นอาจได้ความนิ่งเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงอาจจะบางลง เสียงลึกๆทุ้มมันจะน้อยไปหน่อย ความทุ้มความอ้วนของเสียงมันน้อยไป

ส่วนซอสามสายมันจะมีข้อจำกัดของมันอยู่ เราจะเล่นอะไรที่มันดุเดือดเลือดพล่านไม่ได้ ซอสามสายโดยคาแร็คเตอร์ (Character) ของมันก็ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นนิ้วไทยมากกว่าด้วยความรู้สึก แต่เรื่องสเกล (Scale) ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง นิ้วไทยก็หมายถึงมีพรม มีเอื้อน อะไรพวกนี้ที่มันใช้เทคนิคพวกนั้นแล้วมันเข้ากับความเป็นซอสามสาย แต่ถ้าสีตรงๆแล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ใช้ไม่ค่อยมากนักในซอสามสาย ด้วยลักษณะสายกับตัวเครื่องดนตรีมันไม่เหมือนกันก็ใช้กันน้อย แต่ว่าจะใช้พรมใช้อะไรมากกว่า”

4.1.2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

“ระบบนิ้วไม่มีความแตกต่างอะไรเลย ความแตกต่างอยู่ที่เรื่องโจทย์ที่ให้ของผู้แต่ง การวางแผนของผู้แต่งมากกว่าว่าต้องการให้ซอไปในทิศทางไหน ส่วนการแตกต่างจะแตกต่างในเรื่องขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้นั่นคือความแตกต่างเท่านั้นเอง ซึ่งนักดนตรีต้องใช้ประสบการณ์ว่าถ้าเผื่อว่าเล่นทำนองนี้เสียงมันอาจจะต้องฟาดมาข้างบน โดยคุณจะมีวิธีแก้ไขอย่างไรเช่นคุณจะต้องมีการไปยก Position มาใช้หรือการทำอย่างไรให้มันออกมาไพเราะ บางอย่างก็มาจากผู้เล่น บางอย่างก็มาจากผู้ประพันธ์ ศักยภาพประสบการณ์ของนักดนตรีที่เล่นในเครื่องดนตรีนั้นๆ ใช้ความเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงเสียง ทางเพลงในแบบ

ที่เคยเล่นกับดนตรีไทยของซอนั้นๆไม่ว่าจะเป็นซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย สะล้อ ตรัว ซอกันตรึม ซออีสาน หรือซออะไรก็ประยุกต์ใช้เอาตามประสบการณ์ และในเรื่องความรู้ของศักยภาพ ขอบเขตของเสียงในเครื่องดนตรีเท่านั้นเอง”

4.1.2.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

ความแตกต่างในระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดเมื่อบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัย ส่วนใหญ่ซอสามสายไม่ค่อยมี แต่จะเป็นซอด้วง กับซออู้ ถ้าเป็นกลวิธีพิเศษเฉพาะในแต่ละซอหากมาบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจะพิสดารไม่ได้ คือเสียงนั้นต้องชัดเจนโดยเฉพาะซอด้วง จะมารูดนิ้วเหมือนที่เราบรรเลงเดี่ยวนั้นไม่ได้ เพราะด้วยคนฟังก็ดี หรือการที่เราต้องการความชัดเจนมากกว่า จะรูดนิ้วถึงเสียงสูงสุดเกือบติดกระบอกซอนั้นไม่สมควร คือคนฟังเขาต้องการฟังความชัดเจน และมันไม่ใช่เดี่ยว หากเป็นเพลงเดี่ยวเราสามารถโชว์ Position ได้เลย จะรูดไปถึงไหนความคล่องความอะไรใช้เทคนิคได้เต็มที่ แต่พอมาเข้ากับเพลงแล้วมันไม่ใช่เดี่ยว เพราะมันต้องบรรเลงทั้งวง แต่อาจมีโซโล่ (Solo) นิดหนึ่งเต็มที่อาจจะ Position 2 แค่นั้น และผู้สีจะต้องเข้าใจเสียง และการจะสีอย่างไรให้โดดเด่นเข้ากับแต่ละเพลงที่เขากำหนดมาตรงนั้น ระบบนิ้วก็ขึ้นกับผู้บรรเลงจะกำหนดในแต่ละซอที่จะต้องมีความเข้าใจบทเพลงกับระบบนิ้วซอซึ่งในแต่ละเพลงก็มีความแตกต่างกัน

ในซอพื้นเมืองก็จะมีรูปแบบวิธีการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงแตกต่างออกไป ถ้าเป็นอย่างเพลงทางเหนือก็ใช้สะล้อ หรือหากเป็นแนวอีสานก็ใช้ซออีสาน อยู่ที่ผู้แต่งกำหนดว่าอยากได้ออกมาเป็นแนวแบบไหน ถ้าเป็นแนวทางแบบเหนือเราก็ต้องสีให้คล้อยตามแบบสำเนียงของเขา แล้วถ้าเรามาสีเป็นระบบเสียงไทยมันก็ไม่ใช้ก็ขึ้นอยู่กับผู้สีที่ต้องเรียนรู้ว่าสะล้อเขาสีกับระบบการวางนิ้วแบบไหน จะมาพรมหรือใช้เทคนิคเหมือนตอนเราสีซอด้วงก็ไม่ได้ ก็อยู่ที่ประสบการณ์เรียนรู้ว่าเขาสีสะล้อนั้นสีกันอย่างไร แล้วก็สามารถนำเอาสะล้อมาประยุกต์ใช้ในเรื่องของวงดนตรีร่วมสมัย สีให้มีสำเนียงทางเหนือต้องสอดแทรกอย่างไรมันถึงจะเกิดความไพเราะได้

4.1.3 การใช้ทฤษฎีเสียงเพื่อการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีร่วมสมัย มีรูปแบบองค์ความรู้ที่แบ่งออกเป็นดังนี้

4.1.3.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

“**ระยะของเสียง** ที่อยากให้เห็นชัดๆคือ เวลาที่ลากเสียงยาวถ้าไม่ลากเรียบๆมันก็จะมีเรื่องของวิธีการพรม หรือจะจะใช้เรื่องของไวเบรโต้ (Vibrato) ให้เลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือจะใช้เทคนิคที่ทำให้เสียงมันมีเทคนิคอะไรเพิ่มเข้ามา แต่หลักๆก็จะมีสองอย่าง โดยระยะของสายไหมนี้ทั้งซอสามสายและซออู้นี้การใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) เราอาจจะใช้น้อยลง แต่จะใช้พรมมากเป็นหลักมากกว่า เพราะมันทำให้เสียงกลมกลืนมากกว่า เว้นแต่ว่าเสียงซอนิ่ง คุณก็จะใช้ได้ทั้งสองอย่าง คือลากไปไม่มีเสียงประเภทสะดุด หรือเสียง

แกรกอะไรพวกนี้คุณก็จะใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) หรือเสียงพรมก็ได้ เพลงก็แล้วแต่วรรคเพลงทำนองเพลงตรงนั้นอีกว่ามันควรจะเป็นอะไร แต่ถ้าหากเสียงซอมันไม่นิ่งเราก็ใช้วิธีการพรมซึ่งมันจะช่วยให้เสียงจากวิธีการพรมนั้นดูดีกว่า

สายเอกซอสามสายที่นิยมชุนข้างๆหากให้ผมเดามันน่าจะเป็นเรื่องของการเกิด Overtone พวก Harmonic ให้ลองนึกถึงซอหัวม้าของมองโกลเลีย ก็จะใช้นิ้วดันเหมือนกัน”

เรื่องของสเกล (Scale) ความถูกต้องของเสียงในระบบนิ้วที่ต้องชิดห่าง ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ มีหมดอยู่ที่ว่าขอให้เสียงมันถูกต้อง เสียงไม่เพี้ยน เสียงหลักก็คือเสียง ที คือจะต้องทำอย่างไรก็ได้ให้มันคือทีที่เป็นเสียงหลัก จะใช้ระบบนิ้วแบบนิยม พิมพ์นิยมก็จะมีแบบของมันชัดเจนว่า ถ้าจะแบบพลิกแพลงของมันก็จะมีเพิ่มเติมได้แล้วแต่จะใช้

วิธีที่ 1 ผมยกตัวอย่างหากพูดถึงเรื่องนิ้วพวกนี้แล้ว สมมติว่าว่าเสียงทีแบบแฟล็ต (Bb) หรือว่า (ที-) ถ้าใช้กราฟไปกับนิ้วชี้นิ้วกลางไม่ว่าซออู้ซอด้วง เสียงหลักของมันก็จะมาอยู่ที่นิ้วกลาง ส่วนนิ้วชี้ก็จะเป็นนิ้วที่ชิดประกบกัน ทีนี้ถ้าเอานิ้วชี้กับนิ้วกลางสลับกันมันก็จะเป็นพรมปิดนี่คือวิธีการปกติที่เราใช้พรมปิด แต่ถ้าสมมติผมไม่ยุ่งกับนิ้วชี้เลยโดยเอานิ้วชี้ออก ผมใช้แต่นิ้วกลางอย่างเดียวแล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ที่นิ้วกลาง มันก็จะกลายเป็นอีกเทคนิคหนึ่ง โครงสร้างเสียงทีแฟล็ต (Bb) นี้ถ้าไม่คิดอะไรมากก็คือพรมปิดอย่างอันแรกที่บอกเมื่อสักครู่นี้ ซึ่งก็เป็นวิธีที่ซอไทยใช้อยู่ สมมติว่าเพลงมอญสำนวน ทดซล ทรดท อย่าง ท เราก็เอาพรมปิดของนิ้วชี้นิ้วกลางของเสียงที แต่หากผมเอานิ้วชี้ออกแล้วเลือกที่จะขย่มสายโดยใช้นิ้วกลางเพียงอย่างเดียวก็ทำได้เหมือนกัน

วิธีที่ 2 การลงน้ำหนักไวเบรโต้ (Vibrato) มันอยู่ที่ตำแหน่งเสียงในแต่ละนิ้วด้วย แต่ละนิ้วมันมีความห่าง มีสั้นยาวที่ไม่เหมือนกัน ทีนี้หากคุณไปใช้โน้ตที่มันเป็นนิ้วนางกับนิ้วก้อยมันก็เป็นธรรมดาที่คุณจะต้องไปใช้ลงน้ำหนักด้านข้างมากกว่า แต่ในขณะที่นิ้วชี้นิ้วกลางนี้เป็นนิ้วที่มีความยาวและมีความใกล้กับสายมากกว่า แปลว่าวิธีการที่จะขย่มมันก็อาจแล้วแต่ความถนัดแต่ละคน บางคนก็เลือกใช้นิ้วเต็มเลยก็ได้ แต่ปรับน้ำหนักของตัวเองซะเพื่อให้มันพอดีกับสาย เพราะว่ากายภาพนิ้วมันยาวไม่เท่ากันทั้งระยะห่างกับสาย มันไม่เท่ากัน ถ้าเป็นไวโอลิน (Violin) นิ้วมันกดตรงแล้วขย่มตรงเพราะว่าเฟดบอร์ดมันอยู่ติดกัน ต่างกับซอที่สายมันลอย เพราะฉะนั้นเมื่อซอสายลอยมันจึงไม่จำเป็นที่ต้องคิดทำอะไรให้เหมือนไวโอลิน (Violin) เป๊ะก็ได้ เพราะว่าแอ็คชั่นระหว่างสายกับนิ้วมันต่าง ความเป็นไวโอลิน (Violin) นี้ถ้าคุณไปกดตรงๆ นิ้วคุณก็จะกดให้สายแนบไปตรงเฟดบอร์ดซึ่งมันก็ทำให้ได้เสียงอย่างที่ต้องการ มันก็เลยเป็นธรรมชาติว่าทำไมไวโอลิน (Violin) ถึงให้ดันน้ำหนักลงข้างแบบเฉียงๆ เพราะว่า ถ้าคุณไปกดตรงมันกลายเป็นว่าคุณไปกดแนบ โดยเอาสายไปแนบกับตัวเฟดบอร์ดเลย ซึ่งต่างกับซอ ซอกดลงตรงๆได้เพราะสายมันห่างกับทวนเกือบ 1 นิ้ว เพราะฉะนั้นเป็นการไว

เบรโต้ (Vibrato) เหมือนกัน แต่เทคนิควิธีการอะไรก็จะต่างกันได้ และอยู่ที่ว่าน้ำเสียงที่คุณกดออกมามันใช่ไหม มือต้องไม่เกร็ง

วิธีที่ 3 ผมพรมเอานิ้วกลางสลับกับนิ้วนางก็ย่อมได้ มันก็จะกลายเป็นทริลล์ (Trill) หรือ ทรีโมโล (Tremolo) เหมือนกัน พรมกับทริลล์นั้นเหมือนกัน แต่ว่าเราคุ้นเคยกับที่เราเรียกว่าเทคนิคของไทยคือพรมปิดพรมเปิด แต่ถ้าคุณไปอธิบายให้ฝรั่งเข้าใจก็ต้องเรียกว่าทริลล์ ทริลล์แบบชัดๆเลยคือผมเอาเสียง ที สลับกับเสียง โด เสียงจะคล้ายกับการพรมในขลุ่ย เลยกลายเป็นว่าตอนนี้ผมมี 3 เทคนิคสำหรับเสียง ที ที่จะเลือกใช้ ทรีโมโล (Tremolo) แต่เทคนิดที่ 3 จะไม่เป็นที่นิยมใช้ในเพลงไทยเท่าไหร่ สังเกตว่าไม่ค่อยมี กระทั่งว่าคุณสีเสียง ซอล สูงในซอด้วงแล้วหากนิ้วก้อยคุณแข็งแรงพอที่จะพรมแบบทรีโมโลเสียง ซอล สลับกับเสียง ลา ก็ได้ แต่มันก็ไม่ค่อยมีใครทำเพราะมันทำยาก นิ้วไม่แข็งแรง และไม่ค่อยมีเสียงอย่างที่ต้องการจะให้เกิดขึ้นมา ตรงนี้บางเพลงบางขณะผมก็ใช้ แต่ว่ามันจะใช้ไม่เยอะเท่านั้นเอง แต่ในขณะที่คุณสี ซอล ธรรมดาอย่างมากคุณก็แค่ขย่มสายก็กลายเป็นเสียงซอลแบบไวบราโต้ (Vibrato) พูดง่ายๆว่ามีวิธีการหลักๆอยู่ 3 วิธี คือวิธีพรมปิด พรมเปิด ถ้าคุณพรมปิด-เปิด เพราะอยากได้เสียงลาซึ่งเป็นนิ้วชี้ คุณก็ต้องใช้นิ้วกลาง เสียงที เป็นตัวสลับ เสียงหลักมันอยู่ที่นิ้วชี้ นั่นคือพรมเปิด ตรงข้ามกับพรมปิด ถ้าคุณต้องการเสียงที เสียงลาของคุณก็จะเป็นตัวสลับฉาก เพราะเสียงหลักอยู่ที่ ที ก็คือนิ้วกลาง มันก็จะกลายเป็นพรมปิด ก็กลายเป็นพรมเปิด-พรมปิด เท่านั้นเองขึ้นกับนิ้วที่พรม แต่ถ้าคุณใช้นิ้วเดียว สมมติ ลา ปั๊บ นิ้วชีคุณต้องการขย่ม ไวเบรโต้ (Vibrato) มันก็จะกลายเป็นคุณใช้นิ้วเดียว แต่ว่านิ้วชี้เขาจะไม่ค่อยนิยมกันในแง่ของซอ เพราะเรื่องความแข็งแรงกับความสมูทนี้การขย่มสายมันอยู่ที่นิ้วกลางกับนิ้วนางมากกว่า นิ้วชี้นั้นทำได้แต่มันจะไม่ดีเท่านิ้วกลางกับนิ้วนาง แต่ถ้าพรมอย่างทรีโมโล (Tremolo) ชัดๆเลย เอา ลา สลับกับ ที มันก็จะกลายเป็นวิธีที่ 3 ที่กำลังพูดถึง แต่ให้เสียงที่ต่างจากการพรมปิด-พรมเปิดตอนแรก การเลือกใช้มันบอกไม่ได้เพราะมันอยู่ที่สิ่งที่เราต้องการตรงนั้นกับทำนองที่มันอยู่ตรงนั้น ว่าเราต้องการอะไร ความเหมาะสมกับเพลง

นิ้วห่างกับชิดมันก็ต้องดูสเกลเสียงอย่างเช่นคุณสีเพลงสมมติที่เป็นเพลงมอญ ก็ต้องชิดเพราะเสียง ที ที่คุณเล่นมันคือ ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ท-) แต่ถ้าคุณสีเพลงที่เป็นสำเนียงไทย เสียง ที คุณก็ต้องห่างไปจาก ลา ก็ต้องดูสเกลเสียงเป็นหลัก และต้องเข้าใจหลักในเรื่องบันไดเสียงของโน้ตที่อยู่ในสเกลบันไดเสียงนั้นก็จะรู้ว่าเราต้องใช้โน้ตตัวไหน จะชิดหรือห่างมันก็จะตามมาทีหลัง

ไม่ว่าจะทำอะไรทั้งสิ้นต้องไม่เกร็ง เท่านั้นเอง ไม่ว่าจะเป็นการสั่นสายหรืออะไร เราจะบอกเสมอว่าถ้ายังทำแล้วยังเกร็งแสดงว่าใช้ไม่ได้ กล้ามเนื้อเราหรือตัวนิ้วเราต้องไม่เกร็ง ถ้าเกร็งมันก็ไม่ดี มันทำให้เสียงเกร็งไปด้วย ถ้าพรมแล้วมันถี่ฟังแล้วมันจะไม่สบาย ทั้งพรมทั้งขย่มต้องไม่เกร็ง

4.1.3.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

เครื่องสายผสมไวโอลินบางวงยังใช้ระบบนิ้วธรรมชาติเดิม ตามแบบของที่ตนเองได้เรียนมา หรือบางคนอาจมีการดัดนิ้วให้ตรงกับระบบ 12 เสียงเท่าของดนตรีตะวันตกซึ่งตรงนี้ก็ยังสรุปอะไรไม่ได้ แต่มีข้อหนึ่งที่คิดว่ามันมีความพ้องกันอย่างน้อยถ้าเผื่อมันไปเล่นในระบบเสียงแบบ 5 เสียง หรือที่เราเรียกตามทฤษฎีเขาว่า Pentatonic ถ้าเป็นระบบเสียงที่เป็น 1 2 3 5 6 หรือเสียง ด ร ม ซ ล โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีไทยจะเล่นเสียงได้ตรงซึ่งเป็นข้อที่ผมสังเกต เพราะว่าถ้าเราเอาเรื่องทฤษฎีคุณครูวรยศ ศุขสายชล ท่านมาจับคือเสียงมันจะตกตามธรรมชาติที่ควรจะเป็นโดยที่หูของมนุษย์มันสั่งให้เป็นอย่างนั้นเอง ด ร ม ซ ล มันก็จะตรงกับสากลอยู่แล้ว หูสามารถแยกได้ออก นักดนตรีไทยทุกคนจำเป็นที่จะต้องรู้ทฤษฎีคุณครูวรยศหรือเปล่า ไม่จำเป็น แต่นิ้วมันเป็นเอง ไม่ว่าซออู้ ซอด้วง มันก็จะเป็นเอง ถ้าเล่นด้วยเสียงนี้จะตรงกัน ถ้าเผื่อว่าเป็น ฟ ซ ล ด ร หรือ ซ ล ท ร ม มันก็แล้วแต่นักดนตรีในยุคต่อๆมาว่าหูเขานี้จะไปดัดเสียงให้ตรงกับระบบเสียง 12 เสียงของตะวันตกมากน้อยแค่ไหน แต่คิดว่ามันอาจจะไม่เป๊ะ 100%

มาถึงยุคของการเล่นดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน เราขอพูดถึงยุคปัจจุบันโดยใช้การมาของวงดนตรีฟองน้ำเป็นหลัก เป็นครั้งแรกที่มีการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว ระเบียบแบบแผนจริงจัง แล้วคนซอในยุคนั้นคู่แรกก็จะเป็นคุณครูบุญยัง เกตุคง กับคุณครูโสภณ ซื่อต่อชาติ คุณครูโสภณท่านสอนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ท่านเป็นครูคนแรกของคุณครูประเวท กุมุท ความคุ้นเคยของดนตรีตะวันตกมันเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมากขึ้น เหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งแล้ว มันเกิดเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสุนทราภรณ์ เพลงแบบครูสมาน กาญจนผลิน มันก็มีมากขึ้นจนเคยชินกันแล้ว นักดนตรีก็จะมีความคิดแบบร่วมสมัยเข้ามาเล่นกับซอแล้ว อย่างคุณครูบุญยัง เกตุคง เวลาเล่นเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ที่ดังมากๆ นิ้วท่านก็ไม่ได้เชิงว่าจะดัดไปให้ตรงกับสากลอะไรขนาดไหน แต่อย่างที่บอกคือโดยปกติ ด ร ม ซ ล มันตรงกับสากลอยู่แล้ว เสียง ฟา ท่านก็ยังติดสำเนียงแบบไทยๆอยู่คือว่าจะออกเป็น ฟากลางนิดๆ แต่ว่าฟังแล้วก็ยังได้สำเนียงอยู่ มันอยู่ที่ลักษณะการทำเพลงของคนที่ทำมาด้วยที่เข้าใจในเรื่องระบบเสียงของดนตรีไทยอย่างอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน ถ้าเล่น ฟ ซ ล ด ร พอเล่นกับดนตรีสากลที่อาจารย์ท่านทำขึ้นมามันก็ไม่ได้น่าเกลียดอะไร ก็ฟังแล้วเพราะ ได้สำเนียง อย่างหนึ่งนั่นคือเรื่องของดนตรีร่วมสมัยที่ไม่ได้เอาสัดส่วนของตะวันตกเข้ามามีอิทธพลในเรื่องของสำเนียงภาษาเหนือกว่าของดนตรีไทย ส่วนผสมท่านลงตัว พอส่วนผสมลงตัวปุ๊บ เล่นแล้วออกสำเนียงได้

ซอไม่ได้มีบทบาทในเรื่องการทำเสียงประสานเพราะฉะนั้นก็เลยเป็นเรื่องที่ออกมาโอเคเลยในชั้นหลังต่อมาคือยุคที่เป็นลูกศิษย์ของอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน เช่นพวกวงดนตรีกอไผ่ คนที่ทำเพลงก็จะเป็นอาจารย์หน่อง อานันท์ นาคคง อาจารย์นิค ชัยภัค ภัทรจินดา แนวคิดเรื่องพวกนี้ก็เป็นความเข้าใจที่ได้รับซึม

ซับกันมา พอมาถึงในยุคนี้ ก็ให้สังเกตการฟังเรื่องของการใช้ซอที่เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานตะวันตก ครูนิคเล่นแล้วก็ยังมาเสียงกลางอยู่ เช่น ซ ล ท ร ม และ ฟ ซ ล ด ร แต่ว่า ฟ ซ ล ด ร เท่าที่สังเกตว่าครูนิคมักจะสีตรงตามตะวันตก แต่ถ้าตัว ท อาจจะดัดให้เป็นกลางหน่อยหนึ่งแล้วได้สำเนียง แต่ว่าความเป็นเสียงกลางนั้นเขาก็วางบทบาทเครื่องดนตรีนั้นว่าเป็นเครื่องนำ เครื่องทำทำนองโดยเฉพาะ เพราะฉะนั้นก็ไม่มีบทบาทไปเกี่ยวข้องอะไรในเรื่องของเสียงประสาน คิดว่าลักษณะพิเศษที่ตกมาถึงปัจจุบันนี้ตามที่เล่ามาก็คือการที่ให้ซอไทยยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเขาเสียหายซึ่งตรงนี้เป็นเพียงแนวคิดหนึ่ง

ดนตรีร่วมสมัยมันมีหลายรูปแบบมาก ที่ปัจจุบันนิยมฟังกันคือเป็นเพลง Pop ไทยผสมกันอย่างอื่นก็เช่นดนตรีทดลอง Experimental music ดนตรีร็อค หรือดนตรี Progressive มันมีหลายแนวมากๆ แต่ที่คนไทยจะคุ้นเคยก็แค่ดนตรี Pop เท่านั้นเองเพราะฟังง่ายสุด แต่อย่างไรก็ตามเมื่อออกเป็นแนวดนตรี Pop แบบนี้บางทีก็มีรูปแบบเพลง Classic เลยก็มีแต่ก็จะมีการใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ ตรงนี้คนที่แต่งเพลงหลายท่านก็ยังมีความเข้าใจในเรื่องของยังคงสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงไทยซึ่งคือเสียงกลาง

เสียงกลางที่ว่าคือถ้าคุยกันแบบใช้ทฤษฎีครูวรยศเข้ามา เสียงกลางที่อยู่ในกลุ่มเสียงมันก็จะมีอยู่เช่น ซ ล <u>ท</u> ร ม 1 2 <u>3</u> 5 6 คือเสียงที่ 3 จะเป็นเสียงกลาง นอกนั้นจะเป็นเสียงตรงตามธรรมชาติ สากลโลกปกติ ซ ล ท ร ม คือ ท เป็นเสียงกลาง ร ม ฟ ล ท คือ ฟ เป็นเสียงกลาง ถ้า ล ท ด ม ฟ คือ ด เป็นเสียงกลาง นี่คือกลุ่มหนึ่ง อีกกลุ่มหนึ่งคือ กลุ่ม ฟ ซ ล ด ร คือ ฟ ตัวแรกเป็นเสียงกลาง แล้วอีกอันคือ ท ด ร ฟ ซ ตัว ท ตัวแรกเป็นเสียงกลาง จะมี 2 กลุ่มใหญ่ แต่ว่าที่มักจะนำมาเล่นกับดนตรีไทยจริงๆเลยจะนิยมเรื่องของ ซ ล ท ร ม กับ ฟ ซ ล ด ร เพราะเป็นเรื่องง่ายต่อการเล่นของนักดนตรีเครื่องสายไทยอย่างหนึ่งด้วย ซึ่งไม่ยากไม่มีความซับซ้อนใด เป็นกลุ่มเสียงที่คุ้นเคยแล้วเล่นบ่อยที่สุด เวลาเขาจะทำเพลงร่วมสมัยในแบบ Pop มันก็จะฟังง่ายๆ ไม่ซับซ้อนอะไรมากมาย ซอไทยที่เล่นก็คือ ส่วนใหญ่ก็จะเล่นเป็นทำนองหลัก

ส่วนอีกหลายๆกลุ่มในลักษณะที่กลายเป็นระบบเสียงของตะวันตก 100% ก็มี ตรงนั้นลักษณะของเสียงกลางที่เป็นเอกลักษณ์ก็จะไม่มี แต่จริงๆแล้วการทำเพลงร่วมสมัย การคงไว้ซึ่งความเป็นไทยมันไม่จำเป็นขึ้นอยู่กับเรื่องของสเกล ไม่จำเป็นขึ้นอยู่ที่เสียงกลาง เสียงกลางคือรูปของทางออกทางหนึ่งในการทำ ถ้าเผื่อว่าคุณต้องการให้มีรูปสัดส่วนของดนตรีสากลนี้มากกว่า โดยที่เอาซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmomy โดยมี Chord เสียงประสานนี้ ซอไทยก็จำเป็นจะต้องเล่นแบบ 12 เสียง ถามว่าเอกลักษณ์หายไปไหม คุณก็หาเอกลักษณ์อื่นใส่เข้าไปได้ เช่น ถ้าไม่ใช่สเกล (Scale) ก็เป็นเรื่องของการทำสำเนียง (Accent) เช่น ท ลซ/ ล ซม/ ท ดร/ ร ดท/ อะไรแบบนี้ นี่คือการผันเสียง 3 พยางค์ นี่คือเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง

ของดนตรีไทยก็เอาไปทำได้ ตัวอย่างของการที่นำซอไทยไปเล่นในรูปแบบ 12 เสียง 100% ตอนนี้เท่าที่เห็นก็จะมีวงสยามหูฉิน คือการนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตกเข้ามาใช้ 100% แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่ ก็เป็นลักษณะอีกรูปแบบหนึ่งที่มันมีหลากหลายมาก ก็เป็นการยกตัวอย่างมา 2 แบบใหญ่ๆ

อย่าไปหลงกับคำว่าดนตรีร่วมสมัยแล้วต้องอิงกับดนตรีตะวันตกอย่างเดียว ไม่จำเป็น เราจะต้องไม่หลงในเรื่องประเด็นนั้นเพราะการทำดนตรีร่วมสมัยมันทำได้มากกว่านั้น เช่นคุณเอาดนตรีจีนกับดนตรีไทยมาผสมกัน มันก็เป็นการร่วมสมัยโดยที่ไม่มีเรื่องของดนตรีตะวันตกเข้ามาเกี่ยวข้องเลย หากคุณเอาซอไทยไปเล่นเพลงสำเนียงจีนก็ถือว่าร่วมสมัย การที่คุณเอาเทคนิคของไวโอลิน หรือว่าในเรื่องของเครื่องสายชาติพันธุ์อื่นมาประยุกต์ใช้กับซอไทยก็เป็นการร่วมสมัย เพราะฉะนั้นรูปแบบการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับตะวันตก เป็นแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น บางอย่างเราอาจจะไม่ได้ใช้ในเรื่องของทฤษฎีตะวันตกเลยสักนิด ผมเคยเจอเพลงที่มันบ้าระห่ำมากกว่านี้ คือเป็นเพลงที่ไม่มีทำนอง แต่เป็นเพลงที่ตีความ โน้ตคือเหมือนโจทย์ บางทีเป็นสูตรทางคณิตศาสตร์ให้ดู บางทีเป็นการเสี่ยงทายให้ดูว่าโยนหัวโยนก้อย ถ้าเผื่อโยนหัวคุณจะต้องเล่นแบบนี้ ถ้าโยนก้อยก็ต้องเล่นแบบนี้ แล้วเล่นหลายๆคนนี่คือ Conceptual music คือการหา Concept ของการเล่นนี่คือการหาทางออกใหม่ๆของดนตรีร่วมสมัยมีอีกเยอะแยะเลย พอเสี่ยงทายเล่นขึ้นมาคนนั้นต้องเล่นแบบนี้แบบนั้นแล้วเล่นออกมาโดยที่ไม่จำเป็นจะต้องมีการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่เป็นการสังสรรค์กันทางเสียงเหมือนกับเป็นมหรสพอันนี้ก็เป็นแนวทางหนึ่ง เสียงหนังกลางแปลง เสียงเพลงเวทีลูกทุ่ง เสียงลิเก นั่นก็ร่วมสมัยแล้ว วิธีการทำมันมีเยอะมาก”

4.1.3.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

“รูปแบบการใช้ทฤษฎีเสียง การสีในรูปแบบตรงนี้ต้องขึ้นอยู่กับเพลงที่เป็นตัวกำหนด หากเราจะสีต้องสีอย่างไรให้เข้ากับบทเพลง เช่นเพลงสำเนียงแขกก็ต้องใช้เทคนิคนิคระบบนิ้วที่ให้เสียงออกสำเนียงแขก ถ้าจีนก็ต้องไปอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เหมือนกัน

ทักษะต้องเริ่มต้นมาก่อน ต้องผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ถ้าไม่ผ่านตรงนี้มามันจะไม่ได้ ระบบเสียงก็จะไม่ได้ ในยุคปัจจุบันถ้ามาสีในแนวทางของเราคือครูธีระ ครูวรยศ ต้องมาเป็นแนวทางเดียวกันถึงจะไปได้ ไม่งั้นต้องมาปรับกัน อย่างเด็กที่เคยมาเรียนซึ่งมาจากวิทยาลัยนาฏศิลปทางใต้ก็มีทางเหนือก็มี ครูต้องมาปรับระบบนิ้วหมดเลย เพราะเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน ต้องมานั่งแก้ระบบคันชักระบบนิ้ว เราได้สืบทอดแบบครูธีระ ครูวรยศ อย่างนิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ซึ่งเด็กที่มาหาเขาไม่แบ่งตรงนี้มา เด็กก้จะนึกว่ามีเสียงอยู่แค่นี้ คิดว่าที่สีมาคือถูกแล้วแต่มันไม่ใช่ นี่คือทักษะ

เริ่มต้นซึ่งต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียง และทักษะการฟัง คือ1.ฟังให้เยอะๆ 2.อย่าให้เพี้ยน หลังจากเราฟังเราต้องดูอีกว่าเขาทำกันอย่างไร ตำแหน่งตรงไหม การสีสำเนียงต่างๆพวกนี้ทำอย่างไรให้ได้สำเนียงของเขา หลังจากพื้นฐานตรงนั้นก็ค่อยๆขยับมาทีละสเต็ป (Step by Step) เสร็จแล้วขึ้นมาพอได้พื้นฐานตรงนี้เราต้องมาปรับใหม่ เพื่อให้ได้โครงสร้างของที่เราเห็นๆแบบของจีนใน Youtube เสร็จแล้วเราสามารถมาเรียบเรียงเป็นเพลงไทยของเราให้มันมีการวางระบบได้ใกล้เคียงอย่างของเขานี่คือวิวัฒนาการการสร้างสรรค์ของระบบเสียงซอไทยให้เป็นความก้าวหน้าโดยแท้จริง ถ้าเด็กนี้ก็ต้องใช้ระยะเวลากว่าจะมาถึงตรงนี้ได้ไม่ใช่เรื่องง่ายๆ มันเป็นเรื่องของศาสตร์ถ้าเข้าไม่ถึงไม่ลึกจริงๆนี่มันยาก สีซอขั้นสูงถ้าเราดู Youtube ซอในประเทศจีน เรายังไม่ถึงเขา ครูยังไม่เคยเห็นคนไหนที่จะทำของไทยให้ได้ขนาดนั้น เขาก้าวล้ำไปอีกเรื่องแล้วเพราะวิวัฒนาการเขาไม่หยุด เขาคิดค้นพบไปเรื่อยๆ”

4.2 การพัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียงจากกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยให้เป็นรูปธรรมและให้เกิดศักยภาพสูงสุด

4.2.1 แนวคิด และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

4.2.1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

“ถ้าผมอยากได้อะไรก็ต้องเริ่มจากเห็นภาพก่อน ผมตั้งต้นอย่างนั้น ที่เหลือมันก็จะตามมาเครื่องมือทั้งหลายมันก็จะเริ่มตามมา เรื่องรายละเอียดทั้งหลายมันก็จะตามมา เริ่มจากเราอยากจะเล่าเรื่องราวของเพลงนั้นออกมาเป็นอย่างไร นั่นคือเรื่องราวของคนออกอเล้นจ์นั่นคือหน้าที่ผู้แต่ง

การใช้ทฤษฎีเสียง จับหลักง่ายๆ ว่าคุณเล่นกับอะไรอยู่ สมมติคุณเล่นกับวงสากลเขาอยู่ หลักง่ายๆคือคุณต้องปรับบันไดเสียง หรือระยะเสียงของคุณให้มันกลมกลืนกับบันไดเสียงของวงที่เขาเล่นอยู่ หลักง่ายๆคือเล่นกับอะไรก็ต้องไปกับอันนั้น แต่ถ้าคุณเล่นกับวงไทยคุณก็ต้องปรับให้เข้ากับระนาดหรืออย่างอื่น ถ้าเป็นเครื่องสายปี่ชวาคุณก็ต้องปรับให้เข้ากับความเป็นเครื่องสายปี่ชวา แต่ตรงนั้นมันก็จะมีความละเอียดของเสียงบางอย่างอยู่ที่ต้องเข้าใจมันเป็นเรื่องที่อธิบายยาก มันต้องมองเรื่องเพลงเรื่องความต้องการอะไรหลายๆอย่าง บางครั้งมันถึงขั้นที่ว่ามีความตั้งใจที่ว่ามันต้องใช้ความเหน่อเพื่อให้เพื่อให้มันตรงกับเสียงที่อยู่ในวงด้วยซ้ำแต่มันเวิร์คก็ต้องใช้ต้องมีเหมือนกันเป็นความคิดแบบแอดวานซ์ขั้นสูงแล้วนะ ไม่ใช่ความคิดแบบเบื้องต้นตรงไปตรงมานะ คำว่าตรงไปตรงมาคือเบื้องต้นคุณเข้าใจบันไดเสียงของแต่ละวงให้เข้าใจก่อน และคุณก็ต้องเล่นตามอย่างนั้นให้ได้ก่อนในเบื้องต้น แต่เมื่อแอดวานซ์หลังจากนั้นมันมีอะไรบางอย่าง บางเพลง หรือบางโน้ตที่คุณอาจจะต้องมีอะไรที่มันเอาท์ไปจากตรงนั้นด้วยก็ย่อมทำได้ ถ้ามันเป็นเจตนาหรือว่าความตั้งใจ คือฟังแล้วมันใช่สำหรับเพลงๆนั้น หรือว่างานชิ้นนั้น มันมีทริคดังนี้อยู่ พูดง่ายๆว่าสเต็ปแรกต้องเข้าใจก่อนว่าไม่เพี้ยนกับ

วงต้องทำอย่างไร เป็นสเกลอะไรกับเขา ถ้ามันข้ามจากเส้นนั้นมาแล้ว บางทีมันเหน่อถ้ามันต้องเอาท์จากตรงนั้นแล้วมันจะต้องเอาท์อย่างไร มันมีความเอาท์ได้ แต่เอาท์แล้วต้องเข้าใจว่าจะเอาท์อย่างไรด้วย

ส่วนใหญ่ประมาณ 90% มันไม่ใช่ความตั้งใจเอาท์ มันเป็นความเอาท์โดยที่ความไม่รู้ เอาท์แล้วเพี้ยนโดยเอาท์อ๊อฟจูน (Out of tune) โดยที่มันเป็นข้อจำกัดของเขาหรืออะไรสักอย่าง หรือว่าหูไม่ดีเป็นเรื่องที่ไม่ได้ตั้งใจ แต่เรื่องเอาท์ที่ผมพูดมันเป็นอีกเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องความตั้งใจเป็นความเอาท์ที่มันข้ามขั้นไปแล้ว มันมี 3 สเต็ป สเต็ป 1 คือที่เราเจอกันอยู่เยอะๆคือความเพี้ยน ความเอาท์อ๊อฟจูน (Out of tune) ที่ไม่ได้เกิดจากความตั้งใจ เป็นความเพี้ยนที่เป็นข้อผิดพลาด เป็นข้อบกพร่อง ถ้าเรียนข้ามขั้นนี้ได้แสดงว่าคุณไปอีกสเต็ปหนึ่งแล้วคือ สเต็ปที่ 2 ณ เวลานี้คุณไม่เพี้ยนแล้ว คุณเล่นกับเขาได้แล้ว คือสเกลคุณตรงกับเขาแล้ว พอข้ามขั้นที่ 2 มาสเต็ปที่ 3 คือขั้นที่คุณตั้งใจที่จะเอาท์ในบางที บางส่วน หรือบางขณะ แต่นั่นคือการเอาท์อีกแบบหนึ่งแล้ว มีทั้งหมด 3 สเต็ป ตัวอย่างดนตรีที่เป็น Sound track ประกอบภาพยนตร์ที่เป็น World Music บางขณะจะใช้เครื่องดนตรีที่อยู่นอกสัญชาติของเครื่องดนตรีสากล แล้วเขาเอาดนตรีพวกนั้นมาผสมกับ Score ที่มันเป็นสากลอยู่มันจะมีเสียงบางอย่างที่มันเอาท์ คือมันเป็นสเกลที่มิกซ์กัน (Mixed Scales) สเกลสากลมิกซ์กับสเกลอีกอย่างแต่ฟังดี มันคนละโหมดคนละสเกลกันแต่มันมาเจอกันนั่นเป็นตัวอย่างหนึ่งที่มันเกิดขึ้นอย่างที่ว่าสมมติ เสียงโดเหมือนกัน แต่มันเป็นคนละโดแต่มันไปด้วยกันได้ แต่ถ้าเอาคิดแบบไทยๆไม่ต้องคิดมากคือแบบที่คุณสี

ผมตั้งใจที่ ณ เวลานี้ผมรู้แล้วว่าสเกลสากลผมเล่นเป็นไดอาโทนิค (Diatonic) หรือโครมาติคสเกล (Chromatic) ตรงสากล 3 กับ 4 ชิดกัน หรือ 7 กับ 1 ชิดกัน ถ้าเราไปเล่นกับเปียโนเราก็ไปสีซออย่างนั้นให้เข้ากับเขาได้แล้ว แต่พอมาบางทีเราตั้งใจที่จะทำให้เสียงนั้นมันเหน่อไปเพื่อให้รองรับอารมณ์เราฟิลลิ่งเราที่จะเล่นตรงนั้นโดยที่มันจะไม่ตรงกับเสียงอะไรเลยที่อยู่ใน 12 เสียง นั่นแหละคือความเอาท์ แต่มันไม่ใช่ตลอดกาล เพียงชั่วขณะบางโน้ต บางส่วนเท่านั้นเองที่จะทำอย่างนั้นได้ อินโดเขาก็มีสเกลเปร็อกของเขาที่ไม่ตรงสากลเลย ก็เป็นของเขาโดยเฉพาะเหมือนกัน นั่นก็เป็นตัวอย่างหนึ่งว่าถ้าเกิดจะต้องมาเล่นกาเมลันหากเราฟังเผินๆมันก็ดูเหมือนเหน่อเป็นอะไรอีกอย่างซึ่งจะมาเล่นกันแบบพร้อมๆกับสเกลสากลปกติมันก็จะฟังดูไม่ไปด้วยกัน คนละเรื่องกัน แต่นั่นเขาก็อยู่ในอาณาจักรของเขาเลย แต่เคสที่ผมพูดคือเราตั้งใจในบางเสียง บางตัวที่มันเอาท์ออกไป

วงสังคีตสัมพันธ์สมัยแรกๆที่ครูพุ่มอยู่นั้นตรงกับสากล พอหลังๆไม่ตรงเนื่องด้วยเหตุผลว่าเทียบไม่ดี มันจึงเพี้ยนไปโดยไม่ตั้งใจ ขลุ่ย ซอ จะเข้ก็มีปัญหาเกิดจากการที่เทียบได้ไม่ตรง ไม่ได้ตั้งใจ ซึ่งมันไม่ควรจะเป็นอย่างนั้นตามหลักแล้ว จึงกลายเป็นว่าฟังไปนานๆก็เข้าใจเป็นว่าธรรมชาติเป็นอย่างนี้เองตั้งใจเป็น

อย่างนี้ จริงๆแล้วไม่ใช่แต่ฟังไปนานๆทุกคนก็รับได้เพราะคิดว่าเป็นธรรมชาติของมันซึ่งมันไม่ใช่ จริงๆมันควรจะต้องเทียบให้เท่ากันมากที่สุดที่มันจะเป็นไปได้

ดนตรีจีนเขาข้ามสเต็ปที่ 1 มาหมดแล้ว เครื่องดนตรีจีนโบราณพอเขาเข้ากับวงสากลเขาก็เล่นเป็นระบบสากลของเขาตรงเลยนะ เขาปรับระบบเขามาเป็นสแตนดาร์ดเป๊ะแล้ว แต่พอถึงเวลาเขาต้องกลับไปเล่นในสเกลของเขา เขาก็เล่นได้ เราก็ต้องเข้าใจว่าเรากำลังเล่นสเกลอะไรอยู่”

4.2.1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

“ในเมื่อจะร่วมสมัยแล้ว ซอแต่ละคัน เอกลักษณ์ที่ว่าถ้าไม่ใช่เรื่องของสเกล ตัดสเกลไปแล้วก็เป็นเรื่องของสำเนียง คือการทำให้สำเนียงมันแสดงออกมาได้อย่างที่ไม่แตกต่างออกมาจากที่เคยเล่นมาและความเคยชินของนักดนตรีด้วยคือการตั้งเสียงมันจะต้องเข้ามามีบทบาท มันก็จะกระโดดข้ามเรื่องของข้อจำกัดว่า ซอด้วงจะต้องตั้ง ซ ร ให้ตรงกับเสียงปี่พาทย์ไม้นวมหรืออะไรอย่างไรซึ่งตรงนี้ไม่ใช่ ก็กลายเป็นว่าจากประสบการณ์ที่ตัวเองเล่นคือคุณก็ต้องดูเพลงด้วยว่าเพลงแต่ละเพลงส่วนหนึ่งมันก็ต้องมาจากส่วนหนึ่งของผู้ประพันธ์ก่อน ไม่ว่าจะเป็นตะวันตก ตะวันออกหรืออะไรก็ตาม สิ่งแรกที่จะต้องคำนึงถึงคือมันคือบันไดเสียงอะไรในแบบที่เขาตั้งมา พอดูตรงนี้แล้วเราก็ต้องมาดูที่ซอเราว่าถ้าเผื่อเล่นในแบบนี้ขึ้นมาจะทำอย่างไรให้คงเอกลักษณ์ของการสร้างซอไทยไว้ได้ เราก็ต้องปรับสเกล Open Strings ให้สายเปล่ามีความสัมพันธ์กับสเกลที่เขาตั้งที่เขาประพันธ์มาให้ได้ อย่างเช่นเราจะมักเข้าใจว่าอะไรเราก็จบที่ C กับ G หรือ G กับ D อันนี้คือ G Concert C Concert อันนี้เป็นอะไรที่ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง คือเป็นอะไรที่คนแต่งหรือใครๆก็ทำได้ ใครก็เล่นได้ คนที่แต่งยังไม่มีความเข้าใจที่ลึกซึ้งพอที่เอาตัวเองเข้าไปอยู่ในดนตรีไทย เพราะฉะนั้นความลำบากก็จะมาอยู่ที่ซอไทย ถ้าเราตั้งสายเปล่า C G หรือ G D นี้เสียงมันจะแหลมซึ่งมันเกินความพอดีไป พอมันแหลมมากผมว่าเสน่ห์ของน้ำเสียงเดิมๆที่ใกล้เคียงของเดิมมันจะถูกลดทอนลงไป ถ้าจะทำจริงๆหากมีการคุยกับผู้ประพันธ์ก็ต้องขอคุยกันก่อนว่าเราไม่ต้องการมีการเล่นในเสียงพวกนี้เพราะเสียงมันสูงเกินไป แล้วก็มีผลต่อการขึ้นสายความทนทานของวัสดุสายที่เราใช้ ที่มีปัญหามากที่สุดก็คือซอสามสาย เวลาตั้งเสียง G D A Concert ปุ๊บมีปัญหามากๆ เพราะมันเสี่ยงต่อการขาด เพราะว่าความหนาเบอร์ของสาย มันไม่ได้ออกแบบให้ทนกับแรงตึงจนเกินพอดีขนาดนั้น เราก็ต้องคุยกับผู้แต่งก่อนว่าเป็นสเกลล์ที่คิดว่าโอเคนั้นเป็นอย่างไรถ้าเล่นซอด้วง ถ้าเราต้องการเสียง ด ร ม ซ ล ต้องเป็นอะไรที่คนซอเล่นง่ายเพราะขอบเขตเสียงมันกว้างที่สุดแล้ว และเสียงที่มันไพเราะมากที่สุด มันฟังแล้วใกล้เคียงมากที่สุดก็คือ ด = A, ซ = E, และ ร = B อะไรก็ตามให้มันพ้องกันตรงนี้ไป จริงๆแล้วถ้าทำตรงนี้จะไม่ชอบในเรื่องของ ด = Bb ก็ยังสูงเกินไปอยู่ คือ ด = Bb, ซ = F, ร = C ตรงนี้สมัยก่อนมันเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ที่เขาเลือกตรงนี้แต่เราเข้าใจว่ามีความจำเป็นในเรื่องที่เขาต้องเล่นกับ Big band ที่เครื่องมัน On Bb เพราะฉะนั้นการเล่นที่จะออกสำเนียงอะไรได้ดี

มันก็มาจากตรงนี้แหละ แต่ที่คุยกับสากลเข้าไม่ได้มากังวลอะไรตรงนี้ เครื่องเขา Bb ก็จริงแต่เขาเป่าสเกลอะไรก็ได้อยู่แล้ว แต่เรากำลังพูดถึงซอที่ต้องสร้างสำเนียงจึงต้อง On Bb ตรงนี้ไปก็เข้าใจ แต่โดยส่วนตัวนั้นไม่ชอบ ที่ชอบคือ A E B หรือต่ำกว่านี้คือ Ab Eb จริงๆแล้วอยากให้ไปค้นหาประวัติศาสตร์ของระดับเสียงดนตรีไทยจริงๆก่อนว่าของโบราณจริงๆที่เรามักจะยกให้เป็นเรื่องของสำนักดนตรีว่า บ้านพาทยโกศล คุณไปดูได้เลยว่าเครื่องเขายังคงความเป็นโบราณมากที่สุด คือเ ด ของเครื่องสาย มันตรงกับ A ทันทีเลย ต้องลองสังเกตว่าเครื่องสายที่เล่นด้วย ด = A, ซ = E พวกนี้เสียงมันฉ่ำ เพราะมันไม่ตึงเกินไปไม่หย่อนเกินไป เล่นสบายนิ้วด้วยความชุ่มฉ่ำในรสที่มันออกจากกระบอกซอ กะโหลกซอนี้มันลงตัว สมดุลย์ ก็คิดว่าเรื่องของการทำความเข้าใจนี้เป็นเรื่องของการเอาระบบเสียงมาใช้ของผู้ประพันธ์นั้นเป็นเรื่องที่จำเป็น นักดนตรีไทยจะต้องมีประสบการณ์ในเรื่องของการตั้งสายซออย่างไรให้สามารถเล่นสำเนียงได้แบบที่ไม่รู้สึกว่าแตกต่างไปจากตามธรรมชาติที่ตัวเองเล่น

บางเพลง Pop ร่วมสมัยที่เป็นหลัก บางทีไปตั้งซออู้ให้ ด = G, ซ = D เลย เสียงต่ำมากๆแล้วเล่นไปเสียงยานๆ เพราะเป็นเรื่องของผู้ประพันธ์ว่าเข้าใจอะไรมากแค่ไหน เสร็จแล้วหาทางเลือกไม่ได้ก็ต้องตั้งไปอย่างนั้นเพื่อที่จะให้ความคุ้นเคยในการเล่นของเราเป็นธรรมชาติของเรามากที่สุดนั่นก็เป็นปัญหาอย่างหนึ่ง

แรงบันดาลใจแต่ละคนไม่เหมือนกัน ถ้าถามตัวเองเรื่องแรงบันดาลใจของเราก็จะมี idol ด้านซอคือครูวรยศ ศุขสายชล กับครูธีระ ภู่มณี ถือว่าเป็นคนที่เข้าไปมีบทบาทกับเพลงร่วมสมัยในยุคปัจจุบันมากที่สุดมากกว่าครูใดๆทั้งหมด โดยเฉพาะคุณครูธีระ ภู่มณี เล่นซอกับดนตรีสากลในเพลงลูกทุ่งเยอะมากๆ ที่ดังมากก็เพลงเรียกพี่ได้ไหม เสรี รุ่งสว่าง ก็คือแรงบันดาลใจตรงนี้ ส่วนตัวมีครูเป็นแรงบันดาลใจมีแบบให้เห็น แล้วเราก็ศึกษาตามแนวทางของท่านนำมาประยุกต์ใช้เองในแบบที่ท่านถ่ายทอดให้ และในที่เราค้นหาเองก็มีเรื่องของการนำดนตรีระบบตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้ก็เป็นเรื่องหนึ่ง แต่ผมก็เคยเล่นแบบที่ไม่ได้เอาดนตรีตะวันตกมาเล่น เอาอย่างอื่นมาเช่นสำเนียงดนตรีชวา ความสนใจในเรื่องของดนตรีชาติพันธุ์ของตัวเองที่มีอยู่แล้ว คนที่มีอิทธิพลกับความคิดเราก็มีแม่ เพราะสมัยเด็กๆ แม่นี้เอาเทปวงดุริยางค์สากลของกรมศิลปากร สมัยนั้นเขาเล่นเพลงนานาชาติที่เป็นเพลงเอกลักษณ์ของแต่ละประเทศ อย่างประเทศไทยก็นำเพลงช้าง หรือเพลงบัวขาว ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซียก็บังกาวันโซโล พอฟังแล้วเรารู้สึกเริ่มประทับใจในเรื่องว่ามันมีหลากหลายและจับเอกลักษณ์ของแต่ละประเทศได้ พอโตขึ้นมารู้จักดนตรีชาติพันธุ์มากขึ้นจากอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน อาจารย์หน่อง อานันท์ นาคคง ที่เชี่ยวชาญทางด้านนี้โดยเฉพาะ และเราก็เลยศึกษาค้นคว้าดนตรีชาติพันธุ์ด้วยตนเองโดยที่เราก็ลองซนเองว่าถ้าเล่นแบบนี้แล้วเป็นอย่างไร การสร้างสำเนียงดนตรีให้เป็นแบบอินเดียเป็นอย่างไร การหาเอกลักษณ์ของดนตรีชวาให้เจอ”

4.2.1.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

ทุกคนต้องยอมรับว่าเราสร้างรูปแบบออกมาได้ คือมันเป็นเรื่องยากและท้าทายมาก ถ้าเราทำได้นั้นคือสุดยอด เรื่องตรงนี้ส่วนหนึ่งอาจต้องคุยกับช่าง หากเราเทียบสายซอเดิมแล้วระบบเสียงใหม่นี้มันจะกระทบอะไรไหม ทั้งซออู้ ซอด้วง เพื่อให้เครื่องดนตรีเอื้อต่อการบรรเลงในระบบเสียงสากลซึ่งมันจะทำให้เพราะไปอีกแนวหนึ่งเป็นอีกเรื่อง คือเป็นสำเนียงไทยแต่เล่นไปในอีกระดับเสียงหนึ่งตรงนี้มันก็จะเป็นเสน่ห์ของเรา และจะเป็นงานของเราที่ว่าสร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง ซึ่งครูยังไม่เคยเห็นว่าจะมีใครทำได้ขนาดนี้

แนวคิดในการสร้างสรรค์ และแรงบันดาลใจ อยากให้เรื่องของเทคนิคของการบรรเลงซอในเรื่องของเราให้มีความสามารถก้าวไปได้ครึ่งหนึ่งของจีนก็จะดี ซึ่งต้องแก้ปัญหาที่ระบบเสียงก่อน หากเราทำได้ก็จะเป็นอีกก้าวหนึ่งของซอไทย มันต้องมีระดับการเรียนรู้เหมือนแบบไวโอลินออกมาเป็นหลักสูตร กำหนดแบบเรียนให้ก้าวไปถึงแบบนั้นเลย ต้องสร้างแบบเรียนออกมา แบบฝึกหัดที่ไม่ใช่แค่ ด ร ม ฟ ซ ล ท อย่างนั้นคือต้องลงลึกเรื่องระบบเสียงเหมือนอย่างไวโอลินเลย ให้มีถึงขั้นครึ่งเสียงที่กำหนด ชาร์ป (#) แฟล็ต (b) อย่างไวโอลินนั้นถึงจะเป็นการสร้างสรรค์หากเราจะไปถึงตรงนั้นได้ต้องเริ่มวางกรอบคิดค้นตรงนี้ให้ได้ก่อนเป็นการเริ่มต้น

4.2.2 อุปสรรคที่เกี่ยวข้องในกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

4.2.2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

“ถ้ามันยากเราก็ต้องฝึก ยากเราก็ต้องเรียนรู้มันเท่านั้นเอง ถ้าง่ายก็ว่าง่าย ถ้ามันยากเราก็ต้องใช้เวลากับมันหน่อย ถ้าถามผม ผมจะตอบในมุมของคนทำเพลงซึ่งแน่นอนว่าผมก็ต้องตอบในมุมนี้ ส่วนในเรื่อง Perform มันตามหลังมาตามเจตนาในสิ่งที่เราต้องการให้เขาเป็น ทุกอย่างมันอยู่ที่เราคิดก่อนว่า เราต้องการให้มันเป็นอย่างไร เพลงเป็นฟอร์มอย่างไร เป็นท่อนอย่างไร ใช้บันไดเสียงอะไร เสียงจะประสานอย่างไร มันเป็นเรื่องปฏิบัติที่ตามมา จะต้องมองครอบมันไปอีกชั้น เรื่องระบบนิ้วจะตามมาทีหลัง คุณจะต้องมีระบบนิ้วอย่างไร การใช้คันชักอย่างไร มือขวามือซ้ายอย่างไรก็ตามหลังมาอีกเรื่อง”

4.2.2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

“อุปสรรคน่าจะเป็นเรื่องของประสบการณ์นักดนตรีส่วนหนึ่ง เรื่องสำคัญ นักดนตรีที่ไม่มีประสบการณ์ในเรื่องของการสัมผัสดนตรีที่นอกเหนือไปจากดนตรีที่ตัวเองเล่นมันก็เป็นเรื่องลำบากในเรื่องของการสร้างเสียงให้ตรงกับโจทย์ที่ผู้ประพันธ์สร้างไว้ก็เป็นเรื่องลำบากแล้ว มันก็ไปสัมพันธ์กับเรื่องการตั้งเสียงเรื่องความรู้ของการใช้ Position ว่าจะต้องทำอย่างไรให้เพลงมันออกมาแล้วเกิดความเป็นร่วมสมัย แล้วร่วมสมัยถ้าเกิดจะเอาให้สำเนียงไทยเด่น คุณก็ต้องมีความรู้ในการปรับเสียงที่จะทำให้เราเล่นสำเนียงของเราออกมาได้อย่างธรรมชาติที่สุดอย่างหนึ่ง

4.2.2.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

"อุปสรรคปัญหา ต้องประชุมโดยอาจเชิญคุณครูวรยศ ศุขสายชล ว่าเราจะทำอย่างไรให้มันไปได้ถึงขั้นนั้นทำคนเดียวจะไม่ได้ หากทำได้จะถือว่าเป็นเซียน เพราะของครูวรยศท่านบอกว่า กรณี 17 เสียงนี้เราทำได้อย่างไวโอลินแน่นอน คือถ้าเหมือนไวโอลินได้มันก็ต้องทำได้สิ ก็ต้องยอมรับเรื่องของวิวัฒนาการ ทีประเทศจีนทำไมคนเขาถึงยอมรับกันหมดทั่วโลก อย่างเราเองทำไมถึงไม่ยอมรับ เพราะยังยึดติดกับขนบธรรมเนียมประเพณีว่าทำไม่ได้ ได้มาแบบนี้ก็ต้องสีต้องเล่นกันแบบนี้ คือต้องใจกว้าง แค่นี้ก็รู้แล้วว่าอะไรจะเป็นตัวตัดสิน"

4.2.3 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับกลวิธีการใช้ระบบนิ้ว ฯ เพื่อให้เกิดการพัฒนาในอนาคต

4.2.4.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563)

การตั้งเสียงในเครื่องดนตรี ถูกมองข้ามความสำคัญ

พอเรารู้ว่าบันไดเสียงที่เราต้องการเล่น ปฏิบัติตรงนั้นคืออะไร พอเรารู้แล้วก็สร้างระบบนิ้วในระบบบันไดเสียงนั้นได้ซึ่งมันก็จะมีความแตกต่างออกไปตามบันไดเสียงต่างๆ ซึ่งต้องยกตัวอย่างว่ามีนิ้วชิดนิ้วห่างอย่างไร นิ้วแทนอันไหน นิ้วที่แทนที่เลื่อนโพสิชั่นไปใช้นิ้วอะไร ก็ต้องเป็นระบบแบบนี้ซึ่งมันก็หลากหลายเพราะสเกลมันก็หลากหลาย วิธีการตั้งเสียงมันก็หลากหลาย แล้วการตั้งเสียงก็ไม่ค่อยมีใครพูดทั้งที่มันเป็นเรื่องสำคัญเลย เราต้องเข้าใจในเครื่องดนตรีแล้วตั้งเสียง เป็นเทคติคหนึ่งที่คนไม่ค่อยพูดถึงกันแล้วมองข้ามความสำคัญไป ถ้าคุณคิดว่าสากลมาเล่นกับไทยแล้วคุณมักคิดว่าคีย์ C คือง่ายสุดไหม

เราต้องเข้าใจว่าธรรมชาติของซอด้วง ความตึงของสายที่มันทำให้ได้เสียงที่ดีของซอด้วงที่สุดอยู่ประมาณไหน เมื่อก่อนผมไม่เข้าใจทำไมเครื่องดนตรีสากลมันต้องมีเครื่องประเภท A, Bb, F คือเราเรียนสากลใหม่ๆทำไมเราไม่เข้าใจว่าต้องเป็นเช่นนั้น จะเป็น C เหมือนกันหมดเลยไม่ได้หรือไง นี่คือเหตุผลเดียวกันเลย ถ้าขิมไทยคุณมาตั้งเป็น C เลยมันจะเกิดอะไรขึ้น สายก็ขาด นั่นคือกายภาพ ความตึงความหย่อนที่ต้องทำให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ถ้ามันไม่เสถียรหรือว่ามันอยู่ของมันไม่ได้ เสียงสูงไป บี้ไป แหบไป หรือจ้าไป และในทางตรงกันข้ามถ้าคุณตั้งต่ำไป เสียงมันก็จะเบาไป ไม่มีน้ำหนัก ความตึงความหย่อนมันก็จะควบคุมยาก คือมันจะมีช่วงความตึงของมันที่ดีที่สุด อยู่ในช่วงๆหนึ่งที่มันให้เสียงที่ดี แล้วก็ทำให้เครื่องดนตรีมีความเสถียร ซอกับ ขิมนั้นเห็นชัดเลยทั้งคู่ ตกลงว่าจะตั้ง Bb, C, หรือ A อะไรพวกนี้เป็นเมเจอร์ของเครื่องดนตรีก็เป็นเรื่องหนึ่งซึ่งจะโยนเข้ามาหาเรื่องของการเล่น แต่งเพลง หรือว่าการทำเพลงในเชิงของดนตรีประยุกต์ร่วมสมัย สมมติว่าผมต้องการเขียนเพลงนี้ให้มีซอด้วงเล่น ผมก็ต้องเข้าใจอีกว่าช่วงเสียงหรือทำนองของซอที่จะเล่นมันควรจะอยู่ในช่วงไหน มันก็จะโยงมาหาว่าผมควรจะไปเขียนเพลงเขมรไทรโยคเพลงนี้ของซอด้วงเล่นควรจะเขียนเสียงไหนถึงจะทำให้เล่นได้เต็มที่และเพราะที่สุด อันนี้ก็คือโจทย์ที่ผมทำเพลงให้ซอด้วงเล่นเป็นต้น

ในฐานเครื่องดนตรีถ้าเป็น A หรือ Ab สำหรับซอด้วงจะเหมาะสมที่สุด คือ โด หรือ C ของสากลจะต่ำลงมา 1 เสียงครึ่งหรือ 2 เสียง มันจะให้เสียงที่เพราะที่สุดของซอ ผมก็จะเอาหลักการนี้มาคิดต่อ สมมติผมต้องการให้ซอด้วงสีเพลงเขมรไทรโยค ---ดํ I ---ล I—ดํล I ซฟ-ซ I โดของผมมันก็ต้องลงมา 1 เสียงครึ่งเมื่อเทียบกับสากล ถ้าเป็นคีย์ปกติของสากลก็คือ F ให้คิดตาม สมมติว่า ฟา ของผมคือ F และ โด (C) ก็เท่ากับโด (C) เลย แต่พอให้ซอด้วงมาเล่นภายใต้นิ้วของซอด้วง ---ดํ I ---ล I—ดํล I ซฟ-ซ I เหมือนกัน พอสมมติฐานลงมาเสียงครึ่งซึ่งต่ำกว่า เสียงซอด้วงจะเพราะ ฉะนั้น โด ของเปียโนต้องลงมาเสียงครึ่งก็จะเท่ากับลา (A) แต่หากพูดถึงโน้ตตรงๆของสากล ---ดํ I ---ล I—ดํล I ซฟ-ซ I ที่เล่นในเปียโนเรียกว่าคีย์ F เพราะโทนิคของมันคือ F เพราะตัวที่ 1 ของเสียงหลักมันคือคีย์ F แต่หากต้องการให้ซอด้วงเล่นนิ้วอย่างสบายใจตามปกติ แปลว่าผมจะต้องลดบันไดเสียง F ตรงนี้จากปกติของเปียโนลงมา 1 เสียงครึ่ง มันจะกลายจากคีย์ F มาเป็นคีย์ D ผม คือผมทรานสโพส (Transpose) จากคีย์ F มาเป็นคีย์ D ถ้าไม่เข้าใจสากลจะอธิบายยาก แต่ถ้าเข้าใจสากลอธิบายนิดเดียวจะนึกออก ถ้าในเปียโนจาก ฟซล ดร คุณเล่นลงมาเสียงครึ่งในเสียงเปียโนก็จะเป็น รมฟ$^{+}$ ลท (ฟ$^{\#}$)”

4.2.4.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564)

อีกส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของผู้ประพันธ์ ก็ต้องเป็นเรื่องของความรู้ความเข้าใจเป็นหลัก ที่สำคัญคือไม่ว่าผู้แต่งหรือผู้เล่น ประสบการณ์ในการเก็บความสนใจในดนตรีที่เราต้องการนำมาใช้ร่วมกันควรจะต้องมีพอสมควรไม่ใช่ว่าตามเทรนด์อย่างเช่นหลายคนอย่างทำดูเป็น Pop ร่วมสมัยแล้วเอาฉิ่งมาใช้โดยตีเป็น ฉับ-ฉิ่ง นี่คือปัญหาอย่างหนึ่งเพราะไม่เข้าใจ เพราะฉะนั้นทั้งสองฝ่ายต่างต้องมีประสบการณ์ ฟังผู้ประพันธ์ที่ไม่ว่าจะเป็นนักดนตรีไทยหรือนักดนตรีสากล หรือดนตรีชาติพันธุ์อื่น ถ้าโจทย์มันคือดนตรีไทย คุณก็ต้องมีความรู้เรื่องดนตรีไทยพอสมควร คุณถึงจะทำออกมาอย่างประสบความสำเร็จ ในขณะเดียวกันนักดนตรีไทย คนซอที่จะต้องไปเล่นในรูปแบบผสมผสาน ณ ที่นี้ส่วนใหญ่เป็นเรื่องดนตรี Pop ควรมีความรู้ในเรื่องของดนตรีสากลซึ่งควรจะต้องมีบ้าง เพราะมันต้องเอามาประยุกต์ใช้ อย่างน้อยก็เรื่องของการตั้งเสียง การ Position และเทคนิคอื่นๆที่บางทีใส่ไปในซอไทยแล้วเล่นกับดนตรี Pop แล้วมันไม่โอเคก็มีเช่นไปพรมสุ่มสี่สุ่มห้า แทนทีฟังแล้วมันจะเป็นไทยกลายเป็นว่าฟังแล้วมันดูแย่กว่าดนตรีพื้นบ้านอีก คือไปใส่พรมพร่ำเพรื่อ บางทีเราอาจต้องเอาเรื่องของเทคนิคดนตรีชาติพันธุ์อื่นๆอย่างเช่น Vibrato นำมาใช้ตามความเหมาะสม”

4.2.4.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564)

เรื่องของสายซอของเราถ้าใช้สายลวดมันจะเกี่ยวเนื่องรวมถึงทักษะระบบนิ้วด้วย หากใช้สายไหมกับซอด้วงมันก็จะมีเรื่องของความเพี้ยนไม่คงที่ หากมาใช้สายลวดเสียงมันจะนิ่ง ไม่เพี้ยน ฟังแล้วมันสะกดคนได้ เด็กก็จะชินกับตรงนี้ ซึ่งเรื่องแบบนี้บางครั้งถูกคนต่อต้าน ไม่เห็นด้วยเหมือนเรานั้นแหกคอกตรงนี้ถึงทำ

ให้ดนตรีไทยไม่เจริญ ดังนั้นเราจึงต้องใจกว้างเพื่อให้ดนตรีไทยได้เจริญก้าวหน้า ไม่ใช่เป็นเต่าดักดาน ต้องแยกแยะให้ออกว่าอะไรคืออะไร ซึ่งมันเกี่ยวเนื่องกันหมด เพราะมันได้ทั้งเรื่องเสียง คุณภาพของเครื่องดนตรีทั้งหมดนี้ถึงจะก้าวเข้าไปผสมในวงดนตรีร่วมสมัย”

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 ความเป็นมาและพัฒนาการกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทย

ความเป็นมาและพัฒนาการกลวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางหนึ่งได้มาจากดนตรีคลาสสิคตะวันตก ดนตรีชาติอื่นๆ และดนตรีไทยแท้ที่เป็นประเภทเครื่องสีด้วยกัน ตัวอย่างเช่น ไวโอลิน อีกทางหนึ่งมาจากการฟังในลักษณะของเสียง แล้วจึงหาหนทางออกเสียงตามแล้วนำมาคิดหาวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงให้ได้เสียง หรือสำเนียงตามที่ผู้เล่นต้องการ

การบรรเลงร่วมสมัยเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงของดนตรี การวางระบบนิ้วยังคงมีระบบเสียงที่คล้ายกัน แต่มีระบบเสียงเป็นตัวกำหนดในการบรรเลง วิวัฒนาการของการบรรเลงซอ ครูวรยศ ศุขสายชล และครูธีระ ภู่มณี เป็นผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วง หรือซอทุกประเภท ซออู้ ซอสามสาย ทำให้เกิดเสียงซอที่มีมิติความพิสดารของซอขึ้นมา พิสดารในที่นี้ก็คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิคแต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกัน แต่ถ้าพอมาเป็นแบบร่วมสมัยนี้ซึ่งการบรรเลงจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

5.2 ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยในแต่ละชนิด

กายภาพของเสียงซอแต่ละชนิดมีความแตกต่าง ซอด้วงมีลักษณะเสียงที่ดังนิ่ง โทนเสียงแหลมใส สามารถฟังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใส่เทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) หากเป็นซออู้ การบังคับเสียงเมื่อลากคันชักช้าๆยาวๆจะไม่มีความนิ่งอย่างซอด้วง และเมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) มาใช้กับซออู้ซึ่งเป็นการใช้นิ้วขย่มสายให้ตึงมากน้อยสลับกันแต่ยังทำให้เสียงไม่นิ่ง จึงใช้การพรมเข้ามาแทน

ลูกเล่นบางอย่างที่เป็นเฉพาะของซออู้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยมบรรเลง ถือว่ามีบริบทของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน หากเปลี่ยนสายไหมซออู้ให้เป็นสายโลหะนั้นจะได้ความนิ่งของเสียงเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงของซออู้จะเบาบางลง ตัวอย่างเช่นน้ำเสียงที่ทุ้มลึกจะลดน้อยลงไป ส่วนซอสามสายมีข้อจำกัดด้วยลักษณะทางกายภาพจะใช้ระบบนิ้วไทยที่เป็นการพรมเอื้อนซึ่งจะยังคงมีความเป็นเสียงซอสามสาย หากใช้เทคนิคการสั่นเสียง (Vibrato) จะไม่นิยมใช้

ความแตกต่างอีกทางหนึ่งอยู่ที่เรื่องโจทย์ผู้แต่งว่าต้องการให้ซอไปในทิศทางไหน ส่วนความแตกต่างจะแตกต่างในเรื่องขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้นั่นคือความแตกต่าง นักดนตรีต้องใช้ประสบการณ์โดยบางทำนองเสียงต้องฟาดจะต้องแก้ปัญหาโดยการใช้ Position หรือการปรับท่วงทำนองลีลาให้เกิดความไพเราะ ใช้ความเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงเสียง ทางเพลงในแบบดนตรีไทยของซอนั้นๆที่ผู้เล่นคุ้นเคยไม่ว่าจะเป็นซอด้วง

ซออู้ ซอสามสาย สะล้อ ตรัว ซอกันตรึม ซออีสาน หรือซออะไรก็ประยุกต์ใช้เอาตามประสบการณ์ และในเรื่องความรู้ของศักยภาพ ขอบเขตของเสียงในเครื่องดนตรี

การใช้เทคนิคการบรรเลงแบบเพลงเดี่ยวซอนั้นยังไม่เหมาะสมที่จะนำมาใช้บรรเลงกับเพลงร่วมสมัย เพลงผู้ฟังส่วนใหญ่ต้องการฟังความชัดเจน ไม่ได้อยากฟังเทคนิคขั้นสูงออกมาจากบทเพลงที่ฟังยาก แต่หากเป็นเพลงเดี่ยวแบบจริงๆจังๆของไทยนั้นเราถึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มสุดความสามารถ

ซอพื้นเมืองแต่ละท้องถิ่นจะมีรูปแบบวิธีการใช้เทคนิคการบรรเลงร่วมสมัยแตกต่างออกไป ถ้าเป็นเพลงทางภาคเหนือก็ใช้สะล้อ หรือหากเป็นเพลงทางภาคอีสานก็ใช้ซออีสาน หรือซอกันตรึม ขึ้นอยู่ที่ผู้แต่งกำหนดว่าอยากได้ออกมาเป็นอย่างไร หากเป็นแนวทางแบบท้องถิ่นที่ต้องบรรเลงให้เกิดตามสำเนียงเสียงประจำพื้นถิ่นจะต้องสีให้เป็นแบบสำเนียงนั้น หากสีเป็นระบบเสียงอย่างซอด้วง ซออู้แบบที่เล่นตามปกติก็จะไม่ได้สำเนียงตามเสียงเครื่องดนตรีที่ควรจะเป็น ดังนั้นจึงอยู่ที่ประสบการณ์เรียนรู้ว่าเทคนิควิธีการบรรเลงสะล้อนั้นต้อปฏิบัติอย่างไร แล้วจึงสามารถนำเอาสะล้อมาประยุกต์ใช้ในเรื่องของวงดนตรีร่วมสมัย เพื่อให้เกิดมีสำเนียงอย่างทางภาคเหนือจึงเกิดความไพเราะได้

5.3 การใช้ทฤษฎีเสียงเพื่อการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีร่วมสมัย

5.3.1 เทคนิควิธีการที่ใช้ในการประดิษฐ์เสียงพิเศษ เช่น การสั่นเสียงด้วยการขย่มสาย (Vibrato) ต้องเลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือจะใช้เทคนิคที่ทำให้เสียงมีอะไรเพิ่มเข้ามา ซึ่งหลักๆจะมีสองอย่าง ซอสามสายและซออู้นี้ โดยระยะของสายไหมทั้งการใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) จะใช้ให้น้อยลง แต่จะมีการใช้พรมมาเป็นหลักเพราะมันทำให้เสียงกลมกลืนมากกว่า ยกเว้นเสียงซอที่นิ่ง มีคุณภาพดี สามารถใช้ได้ทั้งสองอย่างโดยเมื่อลากคันชักไปไม่มีเสียงสะดุด หรือเสียงแกรกก็สามารถใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ได้ แต่ถ้าหากเสียงซอไม่นิ่งเราจึงจะใช้วิธีการพรมซึ่งจะช่วยให้เสียงจากวิธีการพรมนั้นดูดีกว่า

5.3.2 เรื่องของสเกล (Scale) ความถูกต้องของเสียงในระบบนิ้วที่ใช้ระยะชิดห่าง ในซอด้วง ซออู้และ ซอสามสาย นั้นมีด้วยกันทั้งหมด ขึ้นอยู่กับการควบคุมเสียงให้มีความถูกต้อง ไม่เพี้ยน ตัวอย่างเสียงที่ต้องควบคุมให้ชัดเจนคือเสียง “ที” โดยต้องทำให้ “ที” เหมือนเป็นเสียงหลักที่เล่นแล้วเหมือนเป็นเสียงโน้ตในบทเพลงตามปกติ

วิธีที่ 1 ตัวอย่างเสียงทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) ซออู้ และซอด้วง อยู่ที่นิ้วกลาง ส่วนนิ้วชี้จะเป็นนิ้วที่ชิดประกบกัน ถ้าเอานิ้วชี้กับนิ้วกลางสลับกันก็จะเป็นพรมปิด แต่ถ้าไม่ใช้นิ้วชี้เลย โดยใช้แต่นิ้วกลางอย่างเดียวแล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ด้วยนิ้วกลาง จะกลายเป็นอีกเทคนิคหนึ่ง

โครงสร้างเสียงทีแฟล็ต (Bb) คือพรมปิด อย่างอันแรกดังกล่าวซึ่งเป็นวิธีที่ซอไทยได้ใช้อยู่ ตัวอย่างเพลงมอญสำนวน ทดซล ทรดท จะใช้พรมปิดที่ใช้นิ้วชี้นิ้วกลางของเสียงที หากเอานิ้วชี้ออกแล้วเลือกที่จะพรมสายโดยใช้นิ้วกลางเพียงอย่างเดียวก็สามารถทำได้

วิธีที่ 2 การลงน้ำหนักไวเบรโต้ (Vibrato) ขึ้นอยู่ที่ตำแหน่งเสียงในแต่ละนิ้ว แต่ละนิ้วมีระยะความห่าง มีความสั้นยาวที่ไม่เท่ากัน หากใช้โน้ตที่เป็นนิ้วนางกับนิ้วก้อย จะต้องลงน้ำหนักด้านข้างมากกว่าในขณะที่นิ้วชี้ นิ้วกลางนี้ เป็นนิ้วที่มีความยาวและมีความใกล้กับสายมากกว่า แปลว่าการขย่มสายขึ้นอยู่กับความถนัดแต่ละบุคคล บางท่านอาจเลือกใช้นิ้วเต็มเลยก็ได้ แต่ปรับน้ำหนักของตัวเองเพื่อให้พอดีกับสาย เพราะว่ากายภาพของแต่ละนิ้วมือนั้นยาวไม่เท่ากัน อีกทั้งระยะห่างของสายไม่เท่ากัน หากเป็นไวโอลิน (Violin) นิ้วจะกดลงบนสายแบบตรง ๆ แล้วจึงขย่มสาย เพราะว่าเฟดบอร์ดอยู่ติดกันกับสายซึ่งต่างกับซอที่สายลอย เพราะฉะนั้นเมื่อซอสายลอยจึงไม่จำเป็นที่ต้องเหมือนไวโอลิน (Violin) เพราะว่าระยะระหว่างสายกับนิ้วต่างกัน เพราะฉะนั้นเป็นการไวเบรโต้ (Vibrato) เหมือนกัน แต่เทคนิควิธีการจะต่างกันได้ อยู่ที่น้ำเสียงที่นิ้วกด และมือต้องไม่เกร็ง

วิธีที่ 3 พรมเอานิ้วกลางสลับกับนิ้วนางได้ จะกลายเป็นทริลล์ (Trill) แต่ว่าเราคุ้นเคยกับการเรียกเทคนิคของไทย คือ พรมปิด พรมเปิด คือเสียง ที สลับกับเสียง โด เสียงจะคล้ายกับการพรมในขลุ่ย ซึ่งมี 3 เทคนิคสำหรับเสียง ที ที่จะเลือกใช้ ทรีโมโล (Tremolo) แต่วิธีที่ 3 จะไม่เป็นที่นิยมใช้ในเพลงไทยเท่าไหร่ กระทั่งว่าหากสีเสียง ซอล สูงในซอด้วงแล้วหากนิ้วก้อยแข็งแรงพอที่จะพรมแบบทรีโมโลเสียง ซอล สลับกับเสียง ลา ย่อมได้

การสีเสียง ซอล ธรรมดา โดยขย่มสายกลายเป็นเสียงซอลแบบไวบราโต้ (Vibrato) มีวิธีการอยู่ 3 วิธี คือวิธีพรมปิด พรมเปิด ถ้าพรมปิด-เปิด เพราะอยากได้เสียงลาซึ่งเป็นนิ้วชี้ ก็ต้องใช้นิ้วกลาง เสียงทีเป็นตัวสลับ เสียงหลักอยู่ที่นิ้วชี้ นั่นคือพรมเปิด ตรงข้ามกับพรมปิด ถ้าต้องการเสียงที เสียงลาก็จะเป็นตัวสลับฉาก เพราะเสียงหลักอยู่ที่ ที ก็คือนิ้วกลาง ก็กลายเป็นพรมเปิด-พรมปิด ขึ้นกับนิ้วที่พรม แต่ถ้าใช้นิ้วเดียวสมมติ ลา นิ้วชี้ต้องการขย่ม ไวเบรโต้ (Vibrato) จะกลายเป็นใช้นิ้วเดียว แต่ว่านิ้วชี้จะไม่ค่อยนิยมในแง่ของซอเพราะเรื่องความแข็งแรงกับความนิ่ง การขย่มสายอยู่ที่นิ้วกลางกับนิ้วนาง นิ้วชี้นั้นทำได้แต่จะไม่ดีเท่านิ้วกลางกับนิ้วนาง แต่ถ้าพรมอย่างทรีโมโล (Tremolo) เอา ลา สลับกับ ที จะกลายเป็นวิธีที่ 3 แต่ให้เสียงที่ต่างจากการพรมปิด-พรมเปิดตอนแรก การเลือกใช้ขึ้นอยู่กับที่สิ่งที่เราต้องการ ขึ้นกับทำนองที่อยู่ตรงนั้นว่าต้องการอะไร ความเหมาะสม กับเพลง

5.3.3 รูปแบบการใช้ระบบนิ้วเดิมที่ยังคงใช้ วงเครื่องสายผสมไวโอลินบางวงยังคงมีการใช้ระบบนิ้วเดิมตามแบบของที่ตนได้เรียนมา แต่บางคนในวงอาจมีการดัดนิ้วให้ตรงกับระบบ 12 เสียงเท่าตามระบบเสียง

ตะวันตก แต่มีข้อหนึ่งที่ว่ามีความพ้องต้องกันอย่างน้อยเผื่อไปเล่นในระบบเสียงแบบ 5 เสียง หรือที่เราเรียกตามทฤษฎีว่า Pentatonic หาาเป็นระบบเสียงที่เป็น 1 2 3 5 6 หรือเสียง ด ร ม ซ ล โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีไทยจะเล่นเสียงได้ตรงซึ่งเป็นที่สังเกต เพราะหากใช้ทฤษฎีครูวรยศ ศุขสายชล มาจับคือเสียงจะตกตามธรรมชาติที่ควรจะเป็นโดยหูของมนุษย์สั่งให้เป็นอย่างนั้น ด ร ม ซ ล จะตรงกับสากลอยู่แล้ว หูมนุษย์สามารถแยกได้ออก และนิ้วจะเป็นโดยธรรมชาติเองทั้งซออู้ และซอด้วงจะเป็นเอง ถ้าเล่นด้วยกลุ่มเสียงนี้ก็จะตรงกัน ถ้าเป็น ฟ ซ ล ด ร หรือ ซ ล ท ร ม ก็แล้วแต่นักดนตรีที่ในยุคต่อๆมาว่าหูจะไปดัดเสียงให้ตรงกับระบบเสียง 12 เสียงของตะวันตกมากน้อยเพียงใด

มาถึงยุคของการเล่นดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน จะพูดถึงยุคปัจจุบันโดยใช้การมาของวงดนตรีฟองน้ำเป็นหลัก ซึ่งเป็นครั้งแรกที่มีการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้อย่างเป็นเรื่องราว พร้อมวางระเบียบแบบแผนอย่างจริงจัง คนซอคู่แรกคือครูบุญยัง เกตุคง กับครูโสภณ ซื่อต่อชาติ ดนตรีตะวันตเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมากขึ้นเหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งแล้ว มีการเกิดเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสุนทราภรณ์ เพลงแบบครูสมาน กาญจนผลิน มีมากขึ้น นักดนตรีจะมีความคิดแบบร่วมสมัยเข้ามาเล่นกับซอ ครูบุญยัง เกตุคง เวลาเล่นเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ นิ้วท่านก็ไม่ได้เชิงว่าจะดัดไปให้ตรงกับสากล แต่โดยปกติ ด ร ม ซ ล ตรงกับสากลอยู่แล้ว เสียง ฟา ท่านยังติดสำเนียงแบบไทยเดิมอยู่คือจะเป็น ฟากลางเล็กน้อย มันอยู่ที่ลักษณะการทำเพลงของคนที่ทำด้วยความเข้าใจระบบเสียงของดนตรีไทยอย่างอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน หากครูบุญยังเล่น ฟ ซ ล ด ร เมื่อบรรเลงกับดนตรีสากลที่อาจารย์บรู๊ซทำขึ้นมาก็ไม่ได้น่าเกลียด ฟังแล้วไพเราะ ได้สำเนียง อย่างหนึ่งนั่นคือเรื่องของดนตรีร่วมสมัยที่ไม่ได้เอาสัดส่วนของตะวันตกเข้ามามีอิทธพลในเรื่องของสำเนียงภาษาเหนือกว่าของดนตรีไทย

ซอไม่ได้มีบทบาทในเรื่องการทำเสียงประสาน ยุคหลังต่อมาคือลูกศิษย์ของอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน เช่น พวกวงดนตรีกอไผ่ ผู้ประพันธ์เพลง คืออาจารย์อานันท์ นาคคง อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา แนวคิดเรื่องนี้เป็นความเข้าใจที่ได้รับซึมซับกันต่อมา ให้สังเกตการฟังเรื่องของการใช้ซอที่เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานตะวันตก อาจารย์ชัยภัคบรรเลงซอแล้วยังมาเสียงกลางอยู่ เช่น ซ ล ท ร ม และ ฟ ซ ล ด ร แต่ ฟ ซ ล ด ร เท่าที่สังเกตว่าอาจารย์ชัยภัค มักจะสีตรงตามตะวันตก แต่ถ้าตัว ท อาจจะดัดให้เป็นกลางเล็กน้อยแล้วได้สำเนียง แต่ว่าความเป็นเสียงกลางนั้น จะวางบทบาทเครื่องดนตรีนั้นว่าเป็นเครื่องนำ เครื่องทำทำนองโดยเฉพาะ เพราะฉะนั้นจึงไม่มีบทบาทไปเกี่ยวข้องในเรื่องของเสียงประสาน ลักษณะพิเศษที่ตกผลึกมาถึงปัจจุบันนี้คือการที่ทำให้ซอไทยยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเสียหายซึ่งตรงนี้เป็นแนวคิดหนึ่ง

ดนตรีร่วมสมัยที่ปัจจุบันนิยมฟังกันคือเพลง Pop ไทยผสมกัน คนไทยจะคุ้นเคยดนตรี Pop เพราะฟังง่ายสุด แต่อย่างไรก็ตามเมื่อออกเป็นแนวดนตรี Pop บางทีก็มีรูปแบบเพลง Classic แต่จะมีการใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ ตรงนี้ผู้ประพันธ์เพลงหลายท่านยังมีความเข้าใจในเรื่องของการคงสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงไทย คือ เสียงกลาง

เสียงกลางรูปแบบทฤษฎีครูวรยศเข้ามาจับ เสียงกลางที่อยู่ในกลุ่มเสียงก็จะมีอยู่ เช่น ซ ล ท ร ม 1 2 3 5 6 คือเสียงที่ 3 จะเป็นเสียงกลาง นอกนั้นจะเป็นเสียงตรงตามธรรมชาติ สากลโลกปกติ ซ ล ท ร ม คือ ท เป็นเสียงกลาง ร ม ฟ ล ท คือ ฟ เป็นเสียงกลาง ถ้า ล ท ด ม ฟ คือ ด เป็นเสียงกลาง นี่คือกลุ่มหนึ่ง อีกกลุ่มหนึ่งคือ กลุ่ม ฟ ซ ล ด ร คือ ฟ ตัวแรกเป็นเสียงกลาง แล้วอีกอันคือ ท ด ร ฟ ซ ตัว ท ตัวแรกเป็นเสียงกลาง จะมี 2 กลุ่มใหญ่ แต่ว่าที่มักจะนำมาเล่นกับดนตรีไทยจริงๆเลยจะนิยมเรื่องของ ซ ล ท ร ม กับ ฟ ซ ล ด ร เพราะเป็นเรื่องง่ายต่อการเล่นของนักดนตรีเครื่องสายไทยอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่ยากไม่มีความซับซ้อนใด และเป็นกลุ่มเสียงที่คุ้นเคยแล้วเล่นบ่อยที่สุด เวลาจะทำเพลงร่วมสมัยแบบ Pop จะฟังง่ายๆ ซอไทยที่เล่นก็คือส่วนใหญ่ก็จะเล่นเป็นทำนองหลัก

ส่วนอีกหลายๆกลุ่มในลักษณะที่กลายเป็นระบบเสียงของตะวันตก 100% ตรงนั้นลักษณะของเสียงกลางที่เป็นเอกลักษณ์จะไม่มี แต่การทำเพลงร่วมสมัย การคงไว้ซึ่งความเป็นไทยนั้นไม่จำเป็น แต่ขึ้นอยู่กับเรื่องของสเกล ถ้าต้องการให้มีรูปสัดส่วนของดนตรีสากลนี้มากกว่าโดยที่เอาซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmomy โดยมี Chord เสียงประสานนี้ ซอไทยจำเป็นจะต้องเล่นแบบ 12 เสียง แล้วหาเอกลักษณ์อื่นใส่เข้าไปได้ ตัวอย่างของการที่นำซอไทยไปเล่นในรูปแบบ 12 เสียง 100% ตอนนี้เท่าที่เห็นก็จะมีวงสยามหูฉิน คือการนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตกเข้ามาใช้ 100% แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่ เป็นอีกรูปแบบหนึ่งในการยกตัวอย่างมา 2 แบบใหญ่ๆ

ไม่จำเป็นว่าดนตรีร่วมสมัยต้องอิงกับดนตรีตะวันตกอย่างเดียว การทำดนตรีร่วมสมัยทำได้มากกว่านั้น เช่น ดนตรีจีนกับดนตรีไทยผสมกัน ก็เป็นการร่วมสมัยโดยที่ไม่มีเรื่องของดนตรีตะวันตกเข้ามาเกี่ยวข้อง หากซอไทยไปเล่นเพลงสำเนียงจีนก็ถือว่าเป็นการร่วมสมัย การที่นำเทคนิคของไวโอลินหรือว่าในเรื่องของเครื่องสายชาติพันธุ์อื่นมาประยุกต์ใช้กับซอไทยก็เป็นการร่วมสมัย เพราะฉะนั้นรูปแบบการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับตะวันตก เป็นแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น บางอย่างเราไม่ใช้ทฤษฎีตะวันตกเลยสักนิด บางครั้งมีเพลงที่ไม่มีทำนอง แต่เป็นเพลงที่ต้องตีความ ตัวอย่างโน้ตคือโจทย์ เปรียบเสมือนเป็นสูตรทางคณิตศาสตร์ บางครั้งเป็นการเสี่ยงทายให้ดูว่าโยนหัวโยนก้อย ถ้าเผื่อโยนออกหัวจะต้องเล่นแบบนี้ ถ้าโยนออกก้อยก็ต้องเล่นแบบนี้ แล้วเล่นหลายๆคนนี่คือ Conceptual music คือการหา Concept ของการเล่นคือการหาทางออกใหม่ๆของดนตรีร่วมสมัยซึ่งมีอีกมาก โดยที่ไม่จำเป็นจะต้องมีการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่เป็นการสังสรรค์กันทางเสียง

เหมือนกับเป็นมหรสพนับเป็นแนวทางหนึ่ง เสียงหนังกลางแปลง เสียงเพลงเวทีลูกทุ่ง เสียงลิเก เอามารวมกันให้เป็นการสร้างบรรยากาศทางเสียงนั่นก็คือการร่วมสมัย

5.4 แนวคิดการพัฒนาองค์ความรู้เชิงทักษะ และทฤษฎีการใช้บันไดเสียง

เมื่อรู้แล้วว่าสเกลสากลเล่นเป็นไดอาโทนิค (Diatonic) หรือโครมาติคสเกล (Chromatic) ตรงความถี่เสียงสากล 3 กับ 4 ชิดกัน หรือเสียง 7 กับ 1 ชิดกัน ถ้าเล่นกับเปียโน เราก็ไปสีซออย่างนั้นให้เข้ากันได้ แต่หากเราตั้งใจที่จะทำให้เสียงนั้นเหน่อเพื่อให้รองรับอารมณ์ฟิลลิ่งสำเนียง จะเล่นตรงนั้นโดยที่ไม่ตรงกับเสียงที่อยู่ในระบบ 12 เสียง นั่นคือความเอาท์ แต่ไม่ใช้แบบพร่ำเพรื่อ จะใช้เพียงชั่วขณะบางโน้ต บางส่วนเท่านั้น ดนตรีในประเทศอินโดนีเซีย มีสเกลเปร็อกที่ไม่ตรงระบบเสียงสากลเลย เป็นระบบเฉพาะ นั่นก็เป็นตัวอย่างหนึ่งว่าถ้าเกิดต้องเล่นกาเมลัน หากฟังดูเหมือนเหน่อเป็นอะไรอีกอย่างซึ่งจะมาเล่นแบบพร้อมกับสเกลสากลปกติก็จะฟังดูไม่ไปด้วยกัน

วงสังคีตสัมพันธ์สมัยเริ่มแรก ครูพุ่มอยู่กับดนตรีสากล ยุคหลังไม่ตรงระบบสากล มันจึงเพี้ยนไปโดยไม่ตั้งใจ ขลุ่ย ซอ จะเข้ก็มีปัญหาเกิดจากการที่เทียบได้ไม่ตรง ไม่ได้ตั้งใจ แต่กลายเป็นว่าฟังไปนานๆก็เข้าใจว่าเป็นธรรมชาติ

ดนตรีจีนโบราณพอเขาเข้ากับวงสากลเขาก็เล่นเป็นระบบสากล ปรับระบบมาเป็นมาตรฐานแล้ว แต่พอถึงเวลาต้องกลับไปเล่นในสเกลจีนเดิมเขาก็เล่นได้ เราจึงต้องเข้าใจการเลือกใช้สเกลเสียง

การบรรเลงซอไทย ในยุคที่ต้องปรับให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน ต้องให้เกิดความสามารถก้าวไปได้ถึงความสามารถครึ่งหนึ่งของดนตรีจีน ซึ่งต้องมุ่งแก้ปัญหาที่การใช้ระบบเสียงซอให้ได้ก่อน หากทำได้แล้วจึงจะนับเป็นอีกก้าวหนึ่งของซอไทย

5.5 ปัญหา อุปสรรค และแนวทางในการพัฒนา

ตามเจตนาในสิ่งที่เราต้องการเป็น ทุกอย่างอยู่ที่เราคิดก่อนว่า เราต้องการให้แนวทางเป็นอย่างไร เพลงมีฟอร์มอย่างไร ใช้บันไดเสียงอะไร หรือเสียงจะประสานอย่างไร นั่นเป็นเรื่องการปฏิบัติ ซึ่งต้องมองครอบไปอีกชั้น แล้วเรื่องระบบนิ้วจะตามมา การใช้คันชัก หรือบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องจะตามหลังมา

5.5.1 ประสบการณ์นักดนตรีอีกส่วนหนึ่งเป็นเรื่องสำคัญ นักดนตรีที่ไม่มีประสบการณ์ในเรื่องของการสัมผัสดนตรีที่นอกเหนือไปจากดนตรีที่ตนเล่น ก็จะเป็นเรื่องลำบากในเรื่องของการสร้างเสียงให้ตรงกับโจทย์ที่ผู้ประพันธ์สร้างไว้ซึ่งเป็นเรื่องลำบากอยู่แล้ว ซึ่งจะสัมพันธ์กับเรื่องการตั้งเสียง เรื่องความรู้ของการใช้ Position ว่าจะต้องทำอย่างไรให้เพลงออกมาแล้วเกิดความเป็นร่วมสมัย แล้วร่วมสมัยถ้าเกิดจะเอาให้สำเนียงไทยเด่นนั้นจะต้องมีความรู้ในการปรับเสียงที่จะทำให้เราเล่นสำเนียงของเราออกมาได้อย่างธรรมชาติที่สุด

กรณี 17 เสียง เราสามารถทำได้ และต้องยอมรับเรื่องของวิวัฒนาการ ซึ่งการดนตรีจีนประเทศจีนสามารถบริหารจัดการระเบียบวิธีการบรรเลงได้ชัดเจนจึงเป็นที่ยอมรับกันหมดทั่วโลก

5.5.2 สัดส่วนเครื่องดนตรี และระดับเสียงที่เราต้องเลือกใช้ นับเป็นเรื่องจำเป็นจะต้องคุยกับช่างผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทย ยกตัวอย่างเช่น หากเราเทียบสายซอเดิมแล้วระบบเสียงใหม่นี้จะมีผลกระทบอะไรบ้าง ทั้งซออู้ และซอด้วง เพื่อให้เครื่องดนตรีเอื้อต่อการบรรเลงในระบบเสียงสากลซึ่งมันจะทำให้เสียงซอนั้นเพราะไปอีกแบบหนึ่ง ก็จะเป็นเสน่ห์ และจะเป็นงานที่สร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง

ก่อนอื่นเราต้องเข้าใจว่าธรรมชาติของซอด้วง ความตึงของสายที่มันทำให้ได้เสียงที่ดีของซอด้วงที่สุดอยู่ประมาณใด ทำไมเครื่องดนตรีสากลมันต้องมีเครื่องประเภท A, Bb, F ด้วย นี่คือเหตุผล ถ้าขิมไทยมาตั้งเป็นคีย์ C เลยมันจะเกิดอะไรขึ้น สายก็ขาดแน่นอน นั่นคือกายภาพ ความตึงความหย่อนที่ต้องทำให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี หากไม่เสถียรหรือว่ามันอยู่ของมันไม่ได้ เสียงสูง บี้ แหบ หรือจ้าเกินความพอดี หรือในทางตรงกันข้ามถ้าเราตั้งต่ำไป เสียงมันก็จะเบา ไม่มีน้ำหนัก ความตึงความหย่อนมันก็จะควบคุมเสียงได้ยาก คือเครื่องดนตรีมันจะมีช่วงระยะความตึงของมันที่ดีที่สุดอยู่ในช่วงๆหนึ่งที่ให้คุณภาพเสียงที่ดี แล้วก็ทำให้เครื่องดนตรีเกิดมีความเสถียรโดยเฉพาะ ซอ กับ ขิมนั้นเห็นจะชัดทั้งคู่ การจะตั้ง Bb, C, หรือ A อะไรพวกนี้ให้เป็นเมเจอร์ของเครื่องดนตรีก็เป็นเรื่องหนึ่งซึ่งจะโยนเข้ามาหาเรื่องของการเล่น แต่งเพลง หรือว่าการทำเพลงในเชิงของดนตรีประยุกต์ร่วมสมัย

สำหรับซอไทยนั้น ถ้าโน้ตเสียงโดของซอไทยเสียงนั้นเท่ากับหรือเป็นคีย์ A หรือ Ab จะเหมาะสมที่สุด กล่าวคือการลดให้ตามปกติของนิ้วเสียงโดในซอนั้นปรับต่ำกว่า โด หรือ C ปกติของสากล ซึ่งเสียงจะลดต่ำลง 1 เสียงครึ่งเท่ากับ A หรือ 2 เสียงเท่ากับ Ab ซึ่งจะให้เสียงที่ไพเราะที่สุดของซอออกมา

เมื่อเราทราบแล้วก็จะสามารถสร้างระบบนิ้วในระบบบันไดเสียงนั้นๆได้ซึ่งจะมีความแตกต่างออกไปตามบันไดเสียงต่างๆ ยกตัวอย่างนิ้วชิด นิ้วห่าง นิ้วทดแทนเพื่อการเลื่อนโพสิชั่น (Position) ไปใช้นิ้วเป็นการแทนด้วยนิ้วลำดับถัดไปได้อย่างไรนั้น ก็ต้องเป็นระบบและมีความหลากหลาย เพราะสเกลที่หลากหลายวิธีการตั้งเสียงที่หลากหลาย และการตั้งระดับเสียงในเครื่องดนตรีซึ่งเราต้องเข้าใจในเครื่องดนตรีชิ้นนั้นก่อนใช้งานซึ่งเป็นเรื่องสำคัญที่ยังไม่ค่อยมีใครให้ความสำคัญ และเป็นเทคติคหนึ่งที่ไม่ค่อยถูกพูดถึงซ้ำมองข้ามความสำคัญไป หรือบางท่านคิดเพียงแต่ว่าดนตรีสากลนำมาเล่นกับดนตรีไทยแล้วคีย์ C คือง่ายที่สุด ซึ่งไม่ใช่

5.5.3 การสร้างรูปแบบการเรียนรู้ให้เกิดมาตรฐานการเรียนตัวอย่าง เช่นรูปแบบการเรียนไวโอลินให้สามารถออกมาเป็นหลักสูตรเฉพาะของซอไทย โดยการกำหนดแบบเรียนที่จะต้องสร้างแบบเรียนนั้นๆออกมา การสร้างแบบฝึกหัดที่ไม่ใช่เพียงการเริ่มฝึกไล่ ด ร ม ฟ ซ ล ท ตามที่เป็นมา แต่ต้องลงลึกเรื่องถึงระบบเสียงอย่างไวโอลิน โดยให้มีกำหนดขั้นครึ่งเสียงที่กำหนดสัญลักษณ์เช่น ชาร์ป (#) แฟล็ต (b) หรือเสียง

อื่นๆที่ชัดเจน นั่นจึงนับเป็นการสร้างสรรค์หากเราจะไปถึงตรงนั้นได้ต้องเริ่มวางกรอบคิดค้นตรงนี้ให้ได้ก่อนเป็นการเริ่มต้น

5.5.4 อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย เรื่องของสายซอ ถ้าหากเราใช้สายลวด มันจะเกี่ยวเนื่องรวมถึงทักษะระบบนิ้วด้วย หากใช้สายไหมกับซอด้วงจะมีเรื่องของความไม่คงที่ แต่หากใช้สายลวดเสียงจะนิ่ง ไม่เพี้ยนง่าย ฟังแล้วดูไพเราะ ซึ่งเรื่องนี้บางครั้งยังถูกนักวิชาการบางท่านต่อต้านไม่เห็นด้วยด้วนเหตุผลบางประการ ดังนั้นเราจึงต้องเปิดใจให้กว้างเพื่อให้ดนตรีไทยสามารถพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าโดยต้องแยกแยะบางเรื่องราวให้ออกซึ่งมันเกี่ยวเนื่องกันหมดทั้งเรื่องเสียงคุณภาพของเครื่องดนตรี ทั้งหมดนี้ถึงจะก้าวเข้าไปผสมในวงดนตรีร่วมสมัยได้อย่างมีคุณภาพ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559) เสียงเสนาะซอสามสาย. บทวิเคราะห์ประกอบการบันทึกเสียง. กรุงเทพฯ

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). การศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ. ศศ.ม.กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วรยศ ศุขสายชล. (2541) ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย. กรุงเทพฯ

วริสร เจริญพงศ์. (2552) การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยา ของ ชัยภัค ภัทรจินดา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

วิสุทธิ์ ไพเราะ. (2555). การบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงโจงกระเบน. วารสารกระแสวัฒนธรรม. ปีที่ 15

สมภพ เขียวมณี. (2560) เทคนิคการสีซอด้วงขั้นสูง. กรุงเทพฯ

สราวุฒิ สุจิตจร. (2545) การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี

สุกรี เจริญสุข และคณะ. (2540). การวิจัยเพื่อตั้งระดับเสียงและบันไดเสียงมาตรฐานของดนตรีไทย. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

อานันท์ นาคคง. (2555). พัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยสังเขป สุนทราภรณ์-สังคีตประยุกต์-สังคีตสัมพันธ์. ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

อานันท์ นาคคง. (2556) การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน. ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

อาสาสมัครผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1

อาสาสมัครผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2

อาสาสมัครผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3

ภาคผนวก

Form-002

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โทร 035 611 548

ที่ วธ 0808/๑๗๖ **วันที่** 9 พฤศจิกายน 2563

เรื่อง ขอเสนอโครงการวิจัยเพื่อรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

เรียน ประธานอนุกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

สิ่งที่ส่งมาด้วย
1. แบบฟอร์มคำขอการขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
2. โครงร่างการวิจัย จำนวน 3 ชุด
3. เอกสารชี้แจงอาสาสมัคร จำนวน 3 ชุด
4. เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย จำนวน 3 ชุด
5. เอกสารรับรองการสอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์/การศึกษาอิสระ (ถ้ามี) จำนวน 3 ชุด
6. ซีดีไฟล์ข้อมูลเอกสารทุกชุดรายการข้างต้น (.pdf) จำนวน 1 แผ่น

ด้วย ข้าพเจ้า นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย ตำแหน่ง อาจารย์ คณะ/สถาบัน/หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้เสนอโครงการวิจัย เรื่อง กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย และประสงค์จะเสนอขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาดำเนินการให้ด้วย จะเป็นพระคุณยิ่ง

....

(นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

วันที่ 9 พฤศจิกายน 2563

รับรองคำขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

....

(นายสมภพ เขียวมณี)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

วันที่ 10 พฤศจิกายน 2563

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โทร ๐ ๓๕๖๑ ๑๕๔๘

ที่ วร ๐๘๐๘/ **วันที่** ๑๒ ตุลาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

สิ่งที่ส่งมาด้วย ๑. แบบประเมินความสอดคล้องในประเด็นสัมภาษณ์การวิจัย จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย ได้นำเสนอโครงร่างการวิจัยเรื่อง "กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย" และได้รับการอนุมัติให้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการสร้างสรรค์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๓ นั้น

บัดนี้การดำเนินการวิจัยอยู่ในขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้อง จึงใคร่เรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยเพื่อความสมบูรณ์ในประเด็นต่าง ๆ และสอดคล้องกับแนวปฏิบัติในการยื่นขอพิจารณารับรองจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา จะเป็นพระคุณยิ่ง

(นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย)
อาจารย์

(นายสมภพ เขียวมณี)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โทร ๐ ๓๕๖๑ ๑๔๔๘

ที่ วร ๐๘๐๘/ **วันที่** ๑๒ ตุลาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.ณัฐนิรันดร์ ปอศิริ

สิ่งที่ส่งมาด้วย ๑. แบบประเมินความสอดคล้องในประเด็นสัมภาษณ์การวิจัย จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย ได้นำเสนอโครงร่างการวิจัยเรื่อง “กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย” และได้รับการอนุมัติให้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการสร้างสรรค์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๓ นั้น

บัดนี้การดำเนินการวิจัยอยู่ในขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้อง จึงใคร่เรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยเพื่อความสมบูรณ์ในประเด็นต่าง ๆ และสอดคล้องกับแนวปฏิบัติในการยื่นขอพิจารณารับรองจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา จะเป็นพระคุณยิ่ง

(นายสมภพ เขียวมณี)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โทร ๐ ๓๕๖๑ ๑๕๔๘

ที่ วธ ๐๘๐๘/ **วันที่** ๑๒ ตุลาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.ณัฐนิรันดร์ ปอศิริ

สิ่งที่ส่งมาด้วย ๑. แบบประเมินความสอดคล้องในประเด็นสัมภาษณ์การวิจัย จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย ได้นำเสนอโครงร่างการวิจัยเรื่อง “กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย” และได้รับการอนุมัติให้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการสร้างสรรค์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๓ นั้น

บัดนี้การดำเนินการวิจัยอยู่ในขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้อง จึงใคร่เรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยเพื่อความสมบูรณ์ในประเด็นต่าง ๆ และสอดคล้องกับแนวปฏิบัติในการยื่นขอพิจารณารับรองจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา จะเป็นพระคุณยิ่ง

(นายสมภพ เขียวมณี)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : นายวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย

เอกสารที่พิจารณา :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ฉบับลงวันที่ 9 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ฉบับลงวันที่ 9 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร ฉบับลงวันที่ 9 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
4. แบบยินยอมอาสาสมัคร ฉบับลงวันที่ 9 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
5. แบบสอบถาม ฉบับลงวันที่ 9 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
6. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
7. ประวัติผู้วิจัย

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักเกณฑ์ตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร เนาวนนท์)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

เลขที่ใบรับรอง : HE-157-2563

วันที่รับรอง : 30 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563
วันที่หมดอายุ : 30 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2564

สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
เลขที่ 340 ถนนสุรนารายณ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000
โทรศัพท์ (044) 009009 ต่อ 9460, อีเมล : ethics@nrru.ac.th

Ethics in Human Research Certificate
Nakhon Ratchasima Rajabhat University

Protocol Title : The Tactics of using the fingers system for play Thai fiddle Instruments in Thai Contemporary Band

Principle Investigator : Mr. Veerawat Senchantichai

Reviewed Document :

1.	Submission Form for Ethical Review	9 November 2020
2.	Full Protocol	9 November 2020
3.	Participant information sheet	9 November 2020
4.	Informed consent form	9 November 2020
5.	Questionnaire	9 November 2020
6.	Certificate of Attendance in Human subject protection Training	
7.	Principle Investigator's Curriculum Vitae	

Ethics in Human Research Committee, Nakhon Ratchasima Rajabhat University has reviewed and approved this research to be carried out according to this research in compliance with the declaration of Helsinki, ICH - GCP. The investigator shall provide reports to the committee concerning the progress of the research every 6 months as well as the amendment, termination, and all serious adverse and unanticipated events. The investigator shall submit the full protocol once the research is done.

(Assistant Professor Dr. Adisorn Naowanondha)
Chairman of Ethics in Human Research Committee
Nakhon Ratchasima Rajabhat University

Certificate Number : HE-157-2020

Approval date : 30 November 2020
Expiry date : 30 November 2021

Research and Development Institute, Nakhon Ratchasima Rajabhat University
340 Suranarai Rd., Nai Muang, Muang, Nakhon Ratchasima 30000
Tel. (044) 009009 ext. 9460, E-mail : ethics@nrru.ac.th